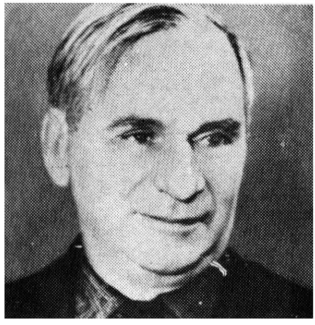
Искусство КИНО

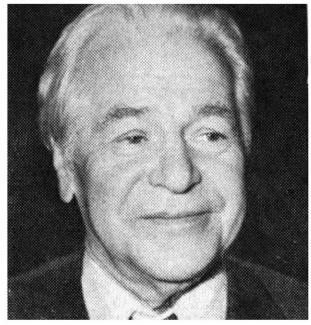
9 1974

Поздравляем



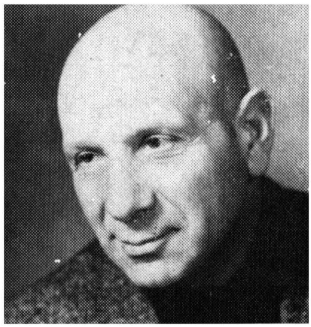
с 75-летием

Габриловича
Евгения Иосифовича,
писателя и кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР и Литовской ССР, лауреата Государственных премий СССР и Национальной премии ГДР, автора сценариев фильмов «Последняя ночь», «Машенька», «Мечта», «Два бойца», «Человек № 217», «Урок жизни», «Рассказы о Ленине» (новелла «Последняя осень»), «Коммунист», «Ленин в Польше», «Твой современник», «В огне брода нет», «Начало», «Монолог» и многих других



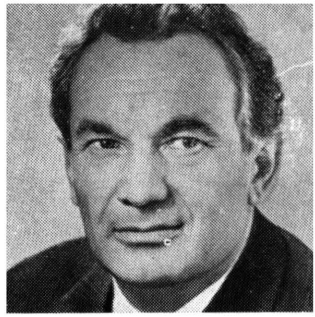
с 70-летием

Каплера
Алексея Яковлевича,
кинодраматурга, заслуженного деятеля искусств РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, автора сценариев фильмов «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году» (с Т. Златогоровой), «Три товарища», «Шахтеры», «Она защищает Родину», «Котовский», «Две жизни», «Полосатый рейс» (с В. Конецким) и других



с 70-летием

Голуба Льва Владимировича,
режиссера, народного артиста БССР, лауреата премии Ленинского комсомола Белоруссии, создателя фильмов «Счастливые кольца», «Песнь о первой девушке» (оба с Н. Садковичем), «Дети партизана» (с Н. Фигуровским), «Миколка-паровоз», «Девочка ищет отца», «Улица младшего сына», «Полонез Огинского» и других



с 60-летием

Переверзева
Ивана Федоровича,
киноактера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, снявшегося в фильмах «Моя любовь», «Иван Никулин, русский матрос», «Первая перчатка», «Тарас Шевченко», «Герои Шипки», «Адмирал Ушаков», «Урок жизни», «Знакомьтесь, Балуев», «Сильные духом» и многих других

Искусство кино

9/1974

Ежемесячный журнал

Орган
Государственного Комитета
Совета Министров СССР
по кинематографии и Союза
кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Главный редактор
Сурков Е. Д.

Редколлегия
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Медведев А. Н. (зам. гл. редактора)
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

Художник
Аникст М. А.
Художественный редактор
Лисица И. Д.
Технический редактор
Зайцева Е. А.
Корректор
Ярошевская С. Л.

Издание
Союза кинематографистов СССР
Цена 1 руб.

Рукописи не возвращаются

© журнал «Искусство кино», 1974

На 1-й странице обложки —
Тамара Макарова в фильме «Дочки-матери» (режиссер С. Герасимов, «Мосфильм»)

Содержание

Современность и экран

1 М. Власов — Герой, которого требует время

Традиции, уходящие в завтра

А. П. Довженко. 1894 — 1974

15 Олесь Гончар — Мир художника
30 Н. Мащенко — Продолжение традиции
39 С. Фрейлих — Жажда эпоса
49 А. Мишурин — На съемках «Щорса»
58 Д. Ортенберг — В «Красной звезде»
63 Д. Фирсова — Я учусь—значит я живу
65 Борис Равенских — Мастер — для всех
68 Анри Барбюс — Прекрасный украинский фильм: «Арсенал»
71 Мринал Сен, Рохелио Парис, Кадзуо Ямада — О Довженко — на разных языках

Новые фильмы

73 В. Кудин — Дума о народном подвиге
78 Н. Савицкий — Крылатая душа
87 Э. Араб-Оглы — Это беспокойное студенчество...
95 В. Демин — Фильм, повесть, реальность

Фильм находится в производстве

105 Александр Чаковский, Михаил Ершов, Евгений Лебедев, Владислав Стржельчик, Николай Трофимов — Память поколений

Портреты

118 Конст. Славин — Всматриваясь в лица

За рубежом

132 Марин Станчу — Румынское кино: истоки, современность, перспективы
141 М. Александреску, С. Николаеску — Поверка временем
145 Р. Соболев — Апокалипсис по Стэнли Кубрику
165 Т. Балашова — Переведено с языка романа

Сценарий

169 Е. Григорьев — Романс о влюбленных

192 **Фильмография**

Iskusstvo Kino
Cinema Art

The Time and the Screen

Marat Vlasov — The Hero Wanted by the Time (page 1).
Article about the theoretical and practical problems of recreating a screen image of the positive hero of our time.

Traditions that Last Tomorrow

A. P. DOVZHENKO. 1894 — 1974

Oles Gonchar — The Artist's World (page 15).
Nikolai Mashchenko — Lasting Tradition (page 30).
Semyon Freilikh — Thirst for Epic (page 39).
Alexei Mishurin — Shooting «Shchors» (page 49).
David Ortenberg — «Krasnaya Zvezda» Period (page 58).
Dzhemma Firsova — Disco ergo Sum (page 63).
Boris Ravenskikh — The Master for Evergone (page 65).
Henri Barbusse — Marvellous Ukrainian Film: «The Arsenal» (page 68).
Mrinal Sen, Rojelio Paris, Kazuo Jamada — About Dovzhenko in Different Languages (page 71).

Articles and memoirs on the occasion of 80th anniversary of A. P. Dovzhenko's birth.

New Films

Vyacheslav Kudin — Ballad of the People's Feat (page 73).
Review of the film «The Ballad of Kovpak» (Kiev Dovzhenko Film Studios, 1973).
Nikolai Savitsky — Winged Soul (page 78).
Review of the film «No Return» (Mosfilm, 1974).
Edward Arab-Ogly — These Turbulent Students... (page 87).
Review of the film «These Turbulent Students» (Leningrad Documentary Films Studios, 1973).
Viktor Demin — Film, Novel, Reality (page 95).
Review of the film «By These Windows» (Mosfilm, 1974).

Films in Shooting

Alexander Chakovsky, Mikhail Ershov, Evgeny Lebedev, Vladislav Strzhelchik, Nikolai Trofimov — Memory of the Generations (page 105).
Authors and the actors about their work at the film «The Siege».

Profiles

Konstantin Slavin — Examining the Faces (page 118).
About the work of the tandem of documentary film-makers Pavel Kogan and Peter Mostovoi.

Abroad

Marin Stanchu — Rumanian Cinema: Sources, the Present, Perspectives (page 132).
Director General of «Rumania-Film» about the contemporary Rumanian cinema.
Mircea Alexandrescu, Serghiu Nicolaescu — The Test of Time (page 141).
Dialogue of a critic and a director about the present state of the cinema in Rumania.
Romil Sobolev — Apocalypse according to Stanley Kubrik (page 145).
Antiutopian themes in the work of Stanley Kubrik.

Tamara Balashova — Translated from the Language of Novel (page 165).
Review of the film «Beau Masque» (France).

Script

Evgeny Grigoryev — The Song about the Loving Ones (page 169).

Filmography (page 192).

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 19/VI — 1974 г. А03942. Подписано к печати 15/VIII-1974 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 48 260 экз. Заказ 3192. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

М. Власов

Герой, которого требует время

1972 год стал важной вехой на пути развития советского киноискусства, на пути вдохновенной борьбы мастеров экрана, всех советских людей за претворение в жизнь решений XXIV съезда Коммунистической партии Советского Союза.

Советские кинематографисты вступили в этот год воодушевленные высоким доверием партии. Окрыленные той высокой оценкой роли литературы и искусства в деле коммунистического строительства, которая прозвучала с трибуны XXIV съезда в Отчетном докладе Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева, они с особой сосредоточенностью думали об ответственной миссии, возложенной на кинематограф жизнью, стремились критически, требовательно проанализировать идейный и художественный уровень современной советской кинематографии, задуматься о необходимости серьезной перестройки важнейших участков кинопроизводства.

Многонациональный коллектив кинематографистов страны, поэтому с чувством глубокой гражданской и творческой солидарности воспринял Постановление «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», принятое Центральным Комитетом партии в августе 1972 года. В этом документе, углубленно проанализировавшем задачи киноискусства в свете решений XXIV съезда, обрели яркое конкретное воплощение ленинские принципы партийного руководства искусством, основанные на глубоком понимании законов художественного творчества. Два года, прошедшие с момента опубликования Постановления, со всей очевидностью доказали плодотворность предложенной в нем программы совершенствования кинопроцесса с точки зрения политической, эстетической и организационной.

Сегодня завершается лишь первый этап большой и кропотливой работы, предначертанной партией. Однако творческие итоги 1973—1974 годов позволяют с уверенностью судить о главном: под воздействием Постановления ЦК КПСС происходит процесс конструктивной перестройки советской кинематографии.

Последовательно обогащается тематическая и жанровая палитра художественной кинематографии.

Внимание зрителей в первую очередь привлекли произведения, которым свойственно стремление к глубокому разностороннему воссозданию образа советского человека, его подвигов в дни минувшей битвы с фашизмом, его трудовых свершений в наши дни, его богатого духовного мира. К таким произведениям относятся фильмы «Самый жаркий месяц», «Романс о влюбленных», «Здесь наш дом», «Старые стены», «Человек на своем месте», «Высокое звание», «Каждый день доктора Калинниковой», «Мой добрый человек», «Визит вежливости», «Набат», «В бой идут одни «старики», «Мачеха», «Дела сердечные», «О тех, кого помню и люблю».

Накал классовых битв, происходящих сегодня в странах Запада, острые проблемы идейного противоборства двух миров получили талантливое воплощение в фильмах «Это сладкое слово — свобода!» и «Встречи и расставания». Героические страницы истории советского народа запечатлены в фильмах «Истоки», «Города и годы», «Хлеб пахнет порохом», «Когда женщина оседлает коня».

Мироощущение советского человека, пафос утверждения нравственных ценностей, близких и дорогих нашему современнику, в высшей степени свойственны фильмам «Калина красная»,

«Саженцы», «Птицы над городом», а также картинам, поставленным по классическим произведениям литературы — «Лютый», «Плохой хороший человек», «Вей, ветерок!» или повествующим о событиях далекого прошлого — «Одна среди людей», «Насими», «Дмитрий Кантемир», «Бируни».

Разные грани популярного жанра комедии продемонстрировали такие фильмы, как «Иван Васильевич меняет профессию», «Мелодии Верийского квартала», «Чудаки».

Среди фильмов, адресованных детской и юношеской аудитории, выделяются «Москва — Кассиопея», «Великие голодранцы», «Про Витю, про Машу и морскую пехоту», «Письмо из юности».

По заказам телевидения на киностудиях страны созданы талантливые и значительные многосерийные фильмы «Как закалялась сталь» и «Семнадцать мгновений весны».

Заметно возросло число документальных лент, воспевающих героику трудовых будней советского народа, отражающих важные явления и процессы современности.

Позитивные изменения в кинорепертуаре 1973—1974 годов являются отражением повседневной деятельности Госкино СССР, ведущих киностудий, Союза кинематографистов СССР по реализации Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». В соответствии с указаниями партии Госкино СССР осуществил в первую очередь ряд мероприятий, направленных на коренное улучшение сценарного дела. Был подвергнут тщательной корректировке тематический план 1973 года. На новых принципах, изложенных в Постановлении ЦК КПСС, формировался план 1974—1975 годов, определялись основные направления репертуарной программы на ближайшие годы.

Введена в практику система государственных заказов на сценарии и фильмы, посвященные важнейшим темам современности. В настоящее время над выполнением государственных заказов уже работает группа ведущих литераторов и кинематографистов. Запущены в производство первые сценарии, подготовленные вновь образованной при Госкино СССР Центральной сценарной студией, вокруг которой постепенно сплачивается интересный перспективный авторский актив.

Постепенно разрабатываются и осуществляются меры морального и материального стимулирования для создания произведений высокого качества.

В результате проделанной в 1973—1974 годах работы создана надежная основа дальнейшего подъема идейно-художественного уровня советского киноискусства.

Достижения кинематографа за годы, прошедшие после XXIV съезда партии, отметил товарищ Л. И. Брежнев. В речи, произнесенной 14 июля 1974 года, накануне выборов в Верховный Совет СССР, он сказал, в частности: «Говоря о художественном творчестве, нельзя не отметить, что за последние годы во многих произведениях советской литературы, в кино и театре был глубоко, правдиво, волнующе показан бессмертный подвиг советского народа в Великой Отечественной войне. Партия высоко ценит такие произведения. Для новых и новых поколений советских людей героизм народа, спасшего мировую цивилизацию, всегда будет патриотическим примером, примером мужества и благородства.

Советские зрители, читатели, слушатели становятся все более требовательными. Страна ждет от писателей и всех работников советского искусства новых высокохудожественных, капитальных по содержанию произведений о наших современниках».

Слова Генерального секретаря ЦК КПСС советская кинематография восприняла как новое проявление повседневной поддержки и заботы партии, как призыв к еще более активному участию в общенародном деле коммунистического строительства, масштабы которого возрастают день ото дня. Наш народ под мудрым руководством Коммунистической партии и ее ленинского Центрального Комитета добился за последние годы общепризнанных успехов в сферах хозяйства, науки, культуры, международных отношений. Впереди новые свершения, новые рубежи.

В этой связи нельзя не заметить, что рост развитие современной советской кинематографии еще не соответствуют стремительности прогресса советского общества. Уровень фильмов 1973—1974 годов еще раз подтверждает актуальность наиболее важных выводов Постановления ЦК КПСС, справедливость и своевременность содержащейся в нем критики. По-прежнему задачей первостепенной важности является достижение глубины и многогранности художественного отображения современной действительности, воссоздания на экране впечатляющего образа человека нашей эпохи. Все еще мало создается произведений художественной кинопублицистики, не используются в должной мере возможности жанра кинокомедии и приключенческого фильма, недостает увлекательных фильмов для детей и юношества. Бескрылое ремесленничество, равно как и оторванное от жизни формотворчество порой проявляются в фильмах, выходящих на экран и после Постановления ЦК. Такие фильмы подчас дискредитируют затрагиваемые в них важные темы.

Первые обнадеживающие результаты работы по реализации Постановления ЦК КПСС в значительной степени обусловлены повышением требовательности руководителей и организаторов кинопроизводства, творческих работников к себе и своим товарищам по профессии. Однако предстоит еще более напряженная и последовательная борьба за качество кинопродукции, вдумчивая работа по воспитанию кадров, дальнейшее совершенствование тематического планирования и организации производства фильмов.

Основные наиболее существенные тенденции современного кинопроцесса требуют пристального к себе внимания, изучения, сочетающего партийную страстность и научную объективность, в связи с чем возникают актуальные и серьезные задачи перед кинокритикой и киноведением.

Стремлением к конструктивному решению важнейших из них были отмечены многие статьи и рецензии, опубликованные за последнее время на страницах газет и журналов.

В предлагаемой на этот раз вниманию читателей статье М. Власова рассматриваются основные теоретические и практические аспекты одной из главных проблем современного советского киноискусства — проблемы воссоздания на экране образа положительного героя нашего времени.

Образ героя, пожалуй, самая чувствительная, самая «горячая» точка соприкосновения книги, спектакля, фильма с сознанием читателя, зрителя. Ведь именно в образе положительного героя находит наиболее прямое и непосредственное выражение эстетический идеал писателя, драматурга, кинематографиста. Активизация воспитательной роли искусства, его нравственного влияния самым тесным образом связана со степенью жизненной правды и художественным совершенством образа положительного героя.

В ряду сформулированных в Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» кардинальных идейно-творческих проблем, успешное решение которых должно поднять уровень нашего кино, привести его в соответствие с требованиями, выдвинутыми XXIV съездом партии, важное место занимает проблема героя. Проблема обозначена впечатляюще остро. «Многие кинематографисты,— говорится в Постановлении,— не используют всего богатства художественных средств для создания впечатляющего образа нашего современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. На экране редко появляются герои, которые привлекали бы цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам. В то же время преувеличенное внимание уделяется персонажам, лишенным глубоких общественных интересов и твердых моральных устоев».

Как в Постановлении в целом, в этих строках, посвященных герою нашего экрана, содержится не только суровая, но точная и справедливая констатация недостатков и просчетов, но и программа действий, ясные и четкие ориентиры, обозначающие магистральный путь движения к цели. Цель в данном случае — образ современника, живущего в условиях развитого социалистического общества. То есть образ героя, в чьем внутреннем облике, жизненном поведении, чувствах, помыслах, поступках запечатлелись и проявились ведущие, передовые тенденции сегодняшнего этапа нашего общественного развития. Именно такой герой должен быть в центре внимания современного искусства.

Внимание к герою, живущему в условиях развитого социалистического общества, конечно, ни в коей мере не умаляет актуальности создания фильмов, посвященных героическим этапам истории советского народа. Герои таких, к примеру, фильмов, как «Высокое звание», «Набат», «В бой идут одни «старики» или поставленных по заказу телевидения «Семнадцать мгновений весны», «Как закалялась сталь», активно способствуют воспитанию зрителей в духе беззаветной преданности Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, то есть выполняют важнейшую задачу киноискусства, которая, как указывается в Постановлении ЦК КПСС состоит в усилении роли кино в коммунистическом строительстве, в духовной жизни общества.

В то же время опыт художественного постижения характеров таких героев не может не способствовать успешному воплощению на экране образов наших современников. То же нужно сказать и о фильме «Это сладкое сло-

во — «свобода!», посвященном одному из острых идейно-политических вопросов современной классовой борьбы на международной арене — вопросу об истинном понимании свободы, о революционных методах борьбы за свободу.

Художественные принципы создания психологически правдивых характеров, активно мыслящих и активно действующих героев этого фильма, для которых революционные идеи века становятся глубоко важной страстью и которые при всей своей поглощенности великой идеей и великим делом выступают не как некая «квинтэссенция героизма» (Н. Г. Чернышевский), а как живые люди — страдающие, радующиеся, не застрахованные от ошибок и просчетов, — эти принципы могут многое подсказать и создателю образа положительного героя, живущего в условиях развитого социалистического общества. Таким героем, привлекающим цельностью характера, человеческим обаянием, преданностью коммунистическим идеалам стал Башкирцев («Укрощение огня»), чей образ и судьба как бы вобрали в себя важные, существенные черты эпохи — ее революционную дерзновенность, драматизм ее трудного мужания и окрыляющий пафос ее побед.

В сфере, непосредственно нас интересующей, за время, прошедшее после опубликования Постановления ЦК, произошли определенные позитивные сдвиги. Центральные герои фильмов Сергея Герасимова «Любить человека» и Юлия Райзмана «Визит вежливости», живущие богатой духовной жизнью, открывают зрителю мир нравственных проблем, волнующих современника, его органическую причастность к судьбе страны, к судьбе мира.

Симптоматично появление таких фильмов, как «Человек на своем месте», «Старые стены», «Здесь наш дом», «Самый жаркий месяц». Они не равноценны по своему художественному уровню, каждый из них не свободен от определенных художественных просчетов. Тем не менее, в этом ряду картин, в таких образах, как Лагутин («Самый жаркий месяц») или Бобров («Человек на своем месте»), отчетливо прослеживается весьма плодотворная тенденция сегодняшнего развития нашего кино — глубокий интерес к герою, чья нравственная сущность раскрывается в обстановке современного производства.

Категория положительного героя в нашем искусстве наполнена вполне реальным смыслом. Это герой, воплощающий черты нового исторического типа личности — личности социалистической,— формирующейся в процессе революционной борьбы рабочего класса, в процессе строительства социализма и коммунизма. «Положительный герой... — читаем в книге А. Метченко «Кровное, завоеванное»*,— воплощает реальные черты реальных людей, совершающих повседневный подвиг великого переустройства жизни на благо человека... Положительный герой... явление не исключительное, а массовое... Главным критерием положительного героя в лучших произведениях советской литературы (и, разумеется, в произведениях других видов искусства.— *М. В.*) является духовная близость к общенародным, общечеловеческим целям партии, деятельное участие в их осуществлении».

Возможно, причиной иной раз встречающегося скептического отношения к категории положительного героя является неверное его отождествление с искусственно сконструированным «идеальным» героем или с известными образчиками «положительных» героев, лишенных характеров, душевной диалектики и похожих друг на друга, как две капли воды. Однако положительный герой это, конечно, и не идеальная «конструкция» и не обескровленный «голубой» персонаж. Об этом свидетельствует опыт нашего искусства — положительные герои в лучших наших фильмах многоразличны в своей человеческой индивидуальности.

«Становление новых черт личности,— замечает Г. Смирнов, автор книги «Советский человек. Формирование социалистического типа личности»,— происходит наряду с сохранением многих старых привычек, обычаев, традиций. Это в жизни выглядит нередко как сложное, подчас неожиданное и противоречивое переплетение прогрессивного и отсталого.

* А. Метченко. Кровное, завоеванное. М., «Советский писатель», 1971, стр. 389—390.

Но при всем этом сила на стороне неуклонно развивающегося нового... Массовидность процесса, в данном случае — успех развития социалистической личности, измеряется прежде всего поддержкой на практике со стороны масс основных принципов социалистического строя, политики партии, основных норм социализма»*.

Очевидно, «преобладание элементов передового над отсталым» и является критерием положительности. Даже в тех случаях, когда в данном характере передовое содержит хотя бы перспективу эволюции в сторону все более полного осуществления социалистической направленности, мы имеем основание рассматривать характер как положительный.

Таким образом, категория положительного героя обнимает многообразие типов, характеров, судеб. Она не имеет ничего общего с единообразием, однозначностью, стандартом.

С. Фрейлих, который в числе очень немногих наших киноведов упорно и последовательно исследует проблему киногероя, в книге «Чувство экрана» рассматривает несколько возможных «подходов», путей выражения в киноискусстве «пафоса героя, его положительности». В фильме «Коммунист» «пафос героя, его положительность выражена прямо», в фильме «Летят журавли» «характер героини раскрывается через противоположность».

В связи с образом Вероники С. Фрейлих вспоминает «Воскресение» Л. Толстого: «Великий писатель в грехопадении Катюши как раз и увидел, по выражению Чернышевского, «противоположное содержание». Вероника — героиня не потому, что изменила, а потому, как перенесла случившееся». Егор Трубников в «Председателе»— это герой, «который перестает считать нормальной ситуацию и пытается ее изменить...».

Эти наблюдения исследователя метки и остры. Хотя, наверное, «подходов» художника к выражению пафоса положительного героя существует значительно больше. Например, пафос положительного героя может открываться прямо, но не так, как у Губанова, а как у Чапаева — через преодоление более резких внутренних противоречий. Пафос этот может быть выражен и как итог длительной, постепенной духовной эволюции (Ниловна в повести Горького «Мать», а не в фильме Н. Зархи — В. Пудовкина, где пафос образа Ниловны открывается в результате драматического слома, драматической катастрофы).

Пафос «положительности» может быть выражен и в обстоятельствах повседневного бытия, лишенных исключительных, резких драматических сломов, если поведение героя в этих обстоятельствах откроет нам его духовную содержательность, нравственную красоту (Машенька в одноименном фильме Е. Габриловича и Ю. Райзмана, многие герои С. Герасимова — Шура Окаемова в «Журналисте», Лена Бармина, Черных в фильме «У озера»).

Еще один из возможных путей — выражение героического пафоса в конфликте видимости и сущности. Таков по преимуществу, но отнюдь не исключительно, путь создания положительного героя комедии (к примеру, будничная прозаичность «видимости» и действительное гражданское мужество Горбункова в «Бриллиантовой руке»).

Однако еще более существенно, что можно и нужно говорить не только о различии «подходов», но и об определяющей эти различия типологии положительных героев.

Василия Губанова и Егора Трубникова можно поставить в один типологический ряд, как героев-борцов, людей революционного действия. Для каждого из них, обладающих высокой мерой человечности, общественного сознания, смысл жизни — борьба за счастье людей, действенное утверждение коммунистических идеалов. Вероника же лишь в результате долгой душевной эволюции, трудной нравственной борьбы приходит к ощущению и сознанию потребности жить для людей, для общества.

Выразительный пример героя того же или близкого, родственного типа — Егор Прокудин в фильме В. Шукшина «Калина красная». Несмотря на трудную противоречивость характера, на страшную тяжесть вины перед

---

* Г. Л. Смирнов. Советский человек. Формирование социалистического типа личности. М., Политиздат, 1973, стр. 233.

людьми, перед обществом, в итоге фильма Егор предстает перед нами как герой положительный.

Гуманные принципы нашей жизни создают возможность нравственного выздоровления людей, подобных Егору Прокудину. Но, чтобы эта возможность стала действительностью, нужны не только усилия общества, но и встречное усилие самой личности. Герой В. Шукшина это усилие совершает: мучительно, с кровью, отрывает он от себя старое, одержимо, яростно ведет — нет, тащит — себя к жизни с людьми и для людей. Бескомпромиссно мужественная борьба Егора за человека в себе, его нравственная победа, несмотря на трагическую гибель,— вот что позволяет нам увидеть в нем — в итоге — героя положительного.

«Калина красная»— это, конечно, не просто «пропетая» талантливым и ярким художником-кинематографистом «самодельная» песня-баллада про «горемычного парнишечку», как показалось некоторым критикам. Если бы перед нами было лишь преображенное глубиной авторского сострадания к герою красочное переложение нехитрой песенной фабулы, мы в лучшем случае имели бы поэтичную, трогательную, но далекую от современности мелодраму. Однако это не так. И хотя в художественном строе «Калины красной» и впрямь нетрудно разглядеть присутствие песенного, фольклорного «архетипа», реальное содержание фильма самым прямым образом связано с нравственными проблемами сегодняшнего дня. Как верно заметил С. Герасимов, фильм этот говорит «о человечности в нашем советском социалистическом измерении»*.

Егор Прокудин и Вероника — герои если не одного, то, можно предположить, очень близких типологических рядов. Каждый из них, конечно, по-разному, в зависимости от характера и обстоятельств, осознав свою вину перед людьми, перед временем, разрывает круг эгоистического обособления, чтобы прийти к людям, к народу, к обществу.

* С. Герасимов. Правда жизни.— «Советская культура», 9 апреля 1974 года.

Интерес современного экрана к изображению трудных процессов становления социалистической направленности личности закономерен. В извилистом, мучительном пути таких героев к обретению нравственных ценностей социалистической личности, нередко в неповторимых, исключительных ситуациях, отражаются некоторые существенные черты процесса рождения нового человека.

Чтобы вынести определенное суждение о герое, нужно увидеть его не в статике, а в динамике внутренних изменений, в процессе развития, роста. Если в диалектике сложно переплетенных нравственных элементов ощутимо выступает тенденция к победе передового над отсталым, коллективистского над индивидуалистическим, — образ обретает пафос «положительности». «Человек, у которого коллективная перспектива преобладает над личной, является уже человеком советского типа» (А. Макаренко).

Нравственный итог и урок, заключенный в судьбах героев этого типологического ряда, обладает определенной, порой немалой, воспитательной силой. Однако пренебречь существенным различием между ними и героями другого типа, в которых черты нового человека выражены наиболее цельно, последовательно и четко, означало бы встать на точку зрения некоей всеобъемлющей «глобальной» положительности.

Искусство не выполнило бы своей миссии, если бы не обратилось к герою, воплощающему историческое и нравственное содержание эпохи, ее политический смысл, ее философию так, как воплощают ее Максим и Чапаев, Александра Соколова и Петр Шахов, отец и сын Губановы, Бахирев и Трубников, Дронов и Гусев, Черных и Башкирцев. Проблема создания такого героя, несущего мощный заряд воспитующей силы, была всегда первоочередной в нашем искусстве и актуальность ее, как уже говорилось, особенно ощутима в наше время.

«Формулу» духовной структуры этого героя, столь необходимого нашему экрану, но, к сожалению, редко еще там появляющемуся, мы находим в Постановлении ЦК КПСС «О ме-

рах по дальнейшему развитию советской кинематографии»— цельность характера, человеческое обаяние, преданность идеалам коммунизма... Стоит повнимательнее вдуматься в ее содержание.

В некоторых критических работах высказывалось мнение, будто бы цельность характера — принадлежность «неповторимых героев особых неповторимых лет»— времени первых пятилеток и Великой Отечественной войны. Дескать, внутренний мир современного человека настолько усложнился, полон таких противоречий, что, по меньшей мере, наивно сетовать на отсутствие цельности у нынешних героев экрана.

Так ли это на самом деле?

Победа над фашизмом, образование и укрепление мирового социалистического лагеря, обострение противоречий капитализма, крушение колониальной системы, расширение борьбы прогрессивных сил за мир, демократию и социальный прогресс, ускорение темпов научно-технической революции, освоение космического пространства — все эти поистине гигантские социальные, политические, экономические процессы, происходившие в течение трех последних десятилетий, существенно изменили лик мира и, конечно, не могли не коснуться сферы человеческой психологии, самой, так сказать, душевной структуры современных людей.

Однако в мире, разделенном на противоположные социально-экономические системы, психологические последствия этих процессов, разумеется, неизбежно детерминированы социальными факторами. Скажем, НТР в условиях капитализма еще более интенсифицирует и обнажает процессы отчуждения человека, реально угрожает катастрофическими для человечества последствиями. И в этом — одна из главных причин столь широкого распространения в современном западном мире различных проявлений безысходно мрачного мироощущения, возникновения все более безнадежно пессимистических взглядов на будущее человечества.

Одновременно все более ветшает и блекнет бездумно радужный филистерский «оптимизм» по поводу «чудес» научно-технического прогресса, якобы гарантирующих неуклонное процветание «общества потребления».

Люди социалистического миропонимания видят в соединении достижений научно-технического прогресса с преимуществами социалистического строя могучий рычаг в осуществлении планов созидания материально-технической базы коммунизма, воспитания всесторонне развитого человека будущего. НТР ставит перед нами новые, нелегко разрешаемые проблемы и в то же время укрепляет уверенность в достижении поставленных целей, формирует действенное, активное и в подлинном смысле слова оптимистическое мироощущение.

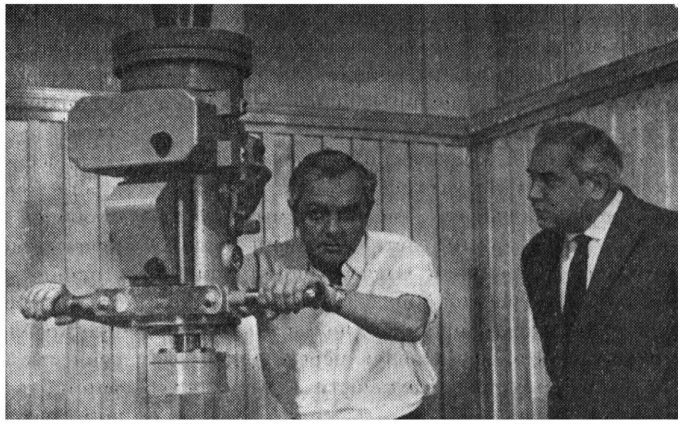
Исторический опыт и сегодняшняя практика расширили кругозор нашего современника. Усложнились и стали многообразнее его связи с обществом и со всем миром. В свете нового исторического опыта резче выявилась противоречивость, неоднозначность многих явлений, что породило острую потребность вдумчивого, пристального анализа окружающего, необходимость углубления представлений и оценок, ранее казавшихся вполне исчерпывающими и окончательными. Ускорение научно-технического прогресса властно продиктовало необходимость ускорения прогресса духовного, нравственного. Ибо «без высокого уровня культуры, образования, общественной сознательности, внутренней зрелости людей коммунизм невозможен, как невозможен он и без соответствующей материально-технической базы»*.

Эти изменения в духовной структуре и духовных устремлениях личности современника в искусстве отозвались обострением интереса к сфере нравственной и интеллектуальной жизни человека, к внимательному, кропотливому исследованию душевной диалектики сложных, неоднозначных, подчас парадоксальных характеров.

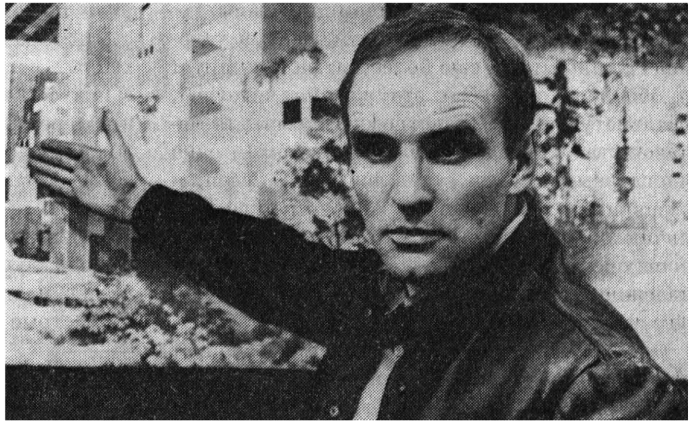
Ведь душевная цельность положительных героев нашего искусства не всегда равнозначна. Острые внутренние противоречия не лиша-

* Л. И. Брежнев. Отчетный доклад ЦК КПСС XXIV съезду КПСС. М., Политиздат, 1971, стр. 102.

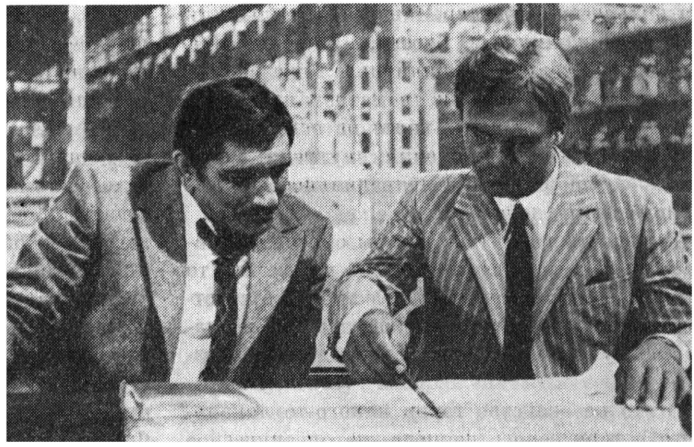
«Укрощение огня». Башкирцев — К. Лавров, Огнев — И. Горбачев



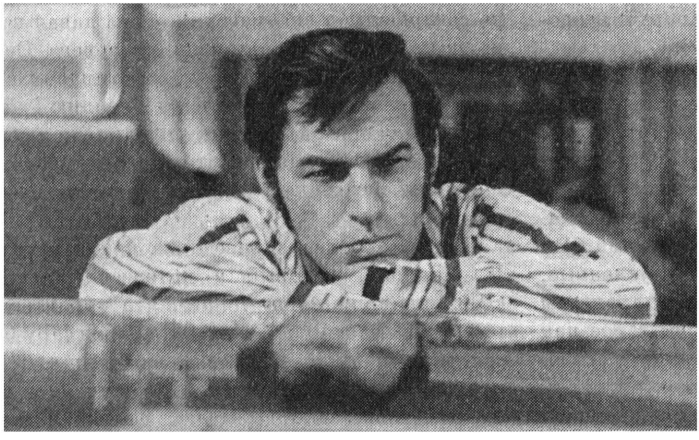
«А зори здесь тихие...». Соня Гурвич — И. Долганова, Васков — А. Мартынов



«Любить человека». Калмыков — А. Солоницын



«Человек на своем месте». Кочарян — А. Джигарханян, Бобров — В. Меньшов



«Это сладкое слово — свобода!». Франциско — Р. Адомайтис

«Визит вежливости». Глебов — Б. Гусаков, Лючия — Л. Альбицкая

ли цельности характер Чапаева. И цельности натуры Трубникова, Гусева, Василия Васильевича Губанова, Башкирцева тоже ведь сопутствует напряженный драматизм их душевного мира. Цельность вовсе не освобождает их от трудных размышлений, внутренних споров с собой, сомнений в правильности предпринимаемых действий.

Цельность характера, таким образом, означает не обязательное отсутствие каких бы то ни было противоречий, а лишь отсутствие пессимистического мироощущения, разлада между словом и делом, идеалом и жизнью.

А это не свойство героя какого-то локального исторического периода, но органическое душевное свойство человека — активного участника революционного переустройства мира, убежденного в исторической правоте и неодолимости этого дела.

Второй элемент «формулы» героя — человеческое обаяние — выражается, конечно, не в том, что герой выступает этаким «приятным во всех отношениях» человеком. Яростный Трубников, молчаливо-сосредоточенный Гусев, холодновато-сдержанный Василий Васильевич Губанов, экспансивный, едкий Ниточкин — как далеки эти нескругленные, угловатые, порой весьма трудные характеры от представлений о положительном герое как непременно «добром малом», бодряке и острослове. Человеческое обаяние героя — это мера его нравственной красоты, гражданской страстности, органической честности, решимости быть не свидетелем, а участником борьбы народа за коммунизм.

Третье слагаемое рассматриваемой «формулы»— преданность идеалам коммунизма — выступает как стержневой, ведущий, определяющий элемент. Правдиво показать в искусстве нравственный облик такого героя вне художественного раскрытия коммунистического содержания его нравственности попросту невозможно. Между тем в нашей критике предпринимаются порой попытки анализа героя-современника, оставаясь в пределах вневременных, абстрактных моральных критериев, явно в данном случае недостаточных.

Вот, к примеру, суждение И. Соловьевой по поводу героев Ю. Райзмана: «Вряд ли мы в жизни следим, из каких именно мельчайших и постоянных впечатлений складывается это общее впечатление (о том, что перед нами «хороший человек».— *М. В.*). Вряд ли и зрители фильмов Ю. Райзмана (а это его дар — создавать на экране действительно хороших людей, вспомним Машеньку, вспомним Василия Губанова, Ниточкина — прекрасные же люди) стараются дать себе отчет, что именно убедило их полюбить всех этих людей, чем они взяли»*.

Действительно, чем? И. Соловьева считает, что тем же, чем в свое время образ чеховского Федотика — зрителей старой, еще 1901 года, постановки «Трех сестер». Федотик «как будто бы ничего такого прекрасного на сцене не совершал», а сценический образ давал всю полноту ощущения: «хороший человек». Очевидно, насчет Федотика тут все правильно. Но неужели любовь зрителей к Василию Губанову, Машеньке, Ниточкину тем только и объясняется, что каждый из этих героев, подобно поручику Федотику, «золотая душа, хороший человек»?

Конечно, более справедлива точка зрения В. Волкова, который в интересной статье «Влияние киногероя» пишет, что характеры, подобные Василию Губанову, Комиссару из «Оптимистической трагедии», академику Дронову, Бахиреву, Трубникову, «появляясь на экране, неизменно вызывают всеобщий зрительский интерес, потому что они выражают процессы революционного развития нашей жизни и становления в ней нового человека, отвечают самой высокой духовной потребности в героическом, всегда живущей в народе»**. Результаты социологических исследований, свидетельствует тот же автор, говорят о том, что «высшие баллы» и самые благодарные зрительские отзывы отданы фильмам, в центре которых герои революционного действия, гражданской страсти»***. Вот чем «взяли»

---

* Инна Соловьева. Глазами Андрея Глебова.— «ИК», 1973, № 8, стр. 70.

** В. Волков. Влияние киногероя. — «ИК», 1968, № 12, стр. 65.

*** Там же.

Василий Губанов, Машенька, Ниточкин и многие другие герои Е. Габриловича и Ю. Райзмана, а вовсе не тем, что это просто «хорошие люди».

Цельность характера, человеческое обаяние, преданность идеалам коммунизма — «формула» эта не имеет ничего общего с теми нормативными перечнями непременных качеств характера героя-современника, составлению которых столь ревностно предавались некоторые критики и писатели во время нашумевшей в середине 50-х годов дискуссии об «идеальном герое». В ней обозначены родовые, типообразующие параметры положительного героя, выражающего характерный для каждого этапа нашего общественного развития уровень формирования социалистической личности, ее реальное конкретно-историческое содержание.

Конечно, конструировать характер героя, составляя его из черт, которые появятся только в будущем (а именно такой метод и имели в виду сторонники «идеального героя»),— дело, позволительное разве что в научной фантастике. Однако черты социалистической личности, которые уже реально существуют в жизни, но не свойственны еще всем людям или проявляются у них в разной степени — это не только законный, но, пожалуй, наиболее благодарный материал для искусства, которое отражает действительность в ее революционном развитии, помогая осуществлению и утверждению в жизни нашего коммунистического идеала.

Понятно, что герой, наиболее полно и последовательно воплощающий черты социалистической направленности личности в определенных конкретно-исторических обстоятельствах, выступает в известном смысле как герой исключительный. Скажем, в Трубникове, Гусеве, Башкирцеве, Губанове эти черты выражены полнее и резче, чем во многих окружающих. Однако в этом было бы неправильно усматривать противоречие с положением о том, что категория положительного героя в нашем искусстве — явление не исключительное, а массовое. Если тут и есть противоречие, то оно носит диалектический характер. Герой такого типа концентрирует в себе черты, которые в перспективе, по мере общественного развития, будут все более широко утверждаться, все более становиться массовыми. «Необыкновенная личность,— писал в свое время Н. Чернышевский,— самое лучшее выражение человека и человеческой природы вообще... в нем резче, яснее высказалось то, что есть более или менее в каждом человеке»*.

Кто-то из критиков верно отметил на страницах журнала, что наиболее убедительные удачи в создании образа современника в нашем сегодняшнем игровом кино связаны по преимуществу с изображением личностей крупных ученых, конструкторов, инженеров, руководителей грандиозных строек и т. п. Притягательная сила героев такого плана для художника вполне объяснима. В масштабе деятельности такого героя рельефно проявляется масштаб эпохи, связь с ее кардинальными проблемами, а в личности героя с наибольшей полнотой воплощается творческое, созидательное начало. Однако внутренняя значительность героя, конечно, отнюдь не связана механически с высотой его общественного положения.

В ходе строительства коммунизма, по мере роста образования и культуры общей массы членов общества процесс формирования социалистического типа личности интенсифицируется, рождая необыкновенно знаменательные явления в области духовной и нравственной жизни миллионов людей. К примеру, социологи уже сегодня отмечают развитие в массовом масштабе типа, который сочетает в себе исполнение, так сказать, «рядовой» работы (рабочий, колхозник, служащий) с глубоким усвоением не только основ, но и многих тонкостей идеологии и политики партии. «Этот тип уже существует, и он будет расширяться количественно и совершенствоваться качественно»**.

Виль Липатов в очерке «Рабочий» познакомил читателей «Правды» (от 7 апреля 1974 года) с рабочим главного конвейера Волжского автозавода Андреем Зубковым. Как ярко,

---

* Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч., т. II. М., Гослитиздат, 1949, стр. 139.

** Г. Л. Смирнов. Советский человек, стр. 301.

масштабно, перспективно размышляет этот 26-летний современный рабочий-интеллигент о человеке труда, об искусстве, о сегодняшнем и завтрашнем дне страны! И сам Зубков, и множество подобных ему реальных, живых героев нашей сегодняшней жизни могли бы стать, но — увы — не стали еще прообразами героев экранных (уточню, что речь идет об игровом кино, у документалистов в этом плане дела обстоят много лучше).

Художественное воплощение героя-современника немыслимо вне зоркого, новаторского постижения сегодняшней жизни, ее ведущих тенденций.

Этот герой живет в условиях развитого социалистического общества. Время ставит перед ним новые, неведомые его историческим предшественникам проблемы, рожденные эпохой строительства материально-технической базы коммунизма, научно-технической революцией. Как никогда прежде становится жизненно необходимой общественной потребностью систематическая, кропотливая организационная работа, последовательно научный подход к решению производственно-экономических задач, сугубая самодисциплина и деловитость.

Конечно, все это определенным образом окрашивает, а в чем-то и перестраивает психологию современного героя, меняет ритм его жизнедеятельности.

Искусство — пока еще эскизно, неполно, порою слишком односторонне — делает первые попытки художественно осмыслить эти жизненные явления, запечатлеть облик формирующегося в новых условиях героя. Эти попытки становятся, вполне естественно, предметом пристрастных критических дискуссий. На страницах критических статей и с ораторских трибун все чаще читаем и слышим: «человек дела», «деловой человек».

«Ужели слово найдено», и «человек дела», «деловой человек» и есть полное и четкое обозначение сердцевинной сути нового героя в жизни и в искусстве? Думаю, что это не так. Ведь в определении этом фиксируется только лишь один — правда, важный и необходимый — признак героя, но совершенно опущен другой, еще более важный, фундаментальный — социально-нравственная природа его деловитости. Конечно, можно сказать, что идейная, социально-нравственная природа и направленность «человека дела» в данном случае — нечто само собой разумеющееся.

Однако если бы суть заключалась только в несовершенстве, неполноте термина! Беда в том, что эта неполнота, «недоговоренность» зачастую как будто бы вовсе не принимается в расчет. В этом случае герой изолируется от сферы действия идейных и нравственных критериев, демонстрируя нам лишь свои деловые качества.

Увы, именно это произошло с героем фильма «Человек на своем месте» Семеном Бобровым в статье Л. Аннинского «Что с вами, молодой человек?»*.

Семен Бобров, пишет критик, «возвращается на уровень «первичных ценностей». «Он хочет не почета, не признания, не самоутверждения. Он хочет делать дело и просит ему не мешать». Вот, оказывается, каков он, современный герой, «человек дела»— никаких сантиментов, никаких посторонних, «не по делу» желаний, стремлений, страстей! Но ведь герой фильма — совсем другой человек.

Конечно, Семен Бобров вернулся в село после окончания института, чтобы «делать дело». Однако дело себе по плечу он нашел бы и в городе. Значит, были и какие-то иные мотивы? Например, любовь к родному селу, сознание сыновнего, гражданского долга перед землей, желание помочь односельчанам устроить в селе лучшую жизнь. Да и в его экстравагантном самовыдвижении на пост председателя колхоза, кроме рационального расчета (на этом месте я смогу наиболее эффективно проявить свои деловые качества), наверное, не последнюю роль сыграла доля здорового и вовсе непостыдного честолюбия, желания показать односельчанам, что не зря уезжал в город учиться.

Наверное, так оно и было — человек-то на экране жизнелюбивый, эмоциональный, озорной!

* «Советский экран», 1974, № 5, стр. 2—3.

Размышляя далее о возможных последствиях предпринятого героем строительства колхозной свиноводческой фабрики, критик замечает (и, надо сказать, не без оснований), что, может статься, когда фабрика будет построена, не хватит кормов. Что же произойдет в этом случае? А вот что: «колхоз реорганизуют, долги спишут, а Семен Бобров улетит куда-нибудь на мотоцикле».

Это гипотетическое мотопутешествие героя как будто бы характеризует его не с лучшей стороны. «Но дело не в этом,—благодушно замечает критик.— А дело в том, что председатель Бобров — из племени новых людей, народившихся сейчас на Руси — из деловых людей... Мне оно (племя) внушает некоторые надежды».

Думаю, что человек, способный с легким сердцем «улететь на мотоцикле», оставив важное дело (не строительство свинофабрики, а работу в родном селе), оставив поверивших ему людей, вряд ли может внушить надежды, хотя бы даже некоторые, и представлять «новых людей, народившихся сейчас на Руси».

К счастью, только что сказанное не имеет никакого отношения к Семену Боброву из фильма. Ведь этот Бобров, пожалуй, и при более драматических обстоятельствах никуда из родного села не «улетит». Потому что его деловитость, его влюбленность в дело неотрывны от его любви к селу, от глубокой, искренней озабоченности проблемами колхоза, от его понимания долга. То есть «дело» органично существует в сфере его идейных и нравственных представлений и норм.

Именно так заявлен и в значительной мере реализован этот характер в фильме.

Трудно согласиться с критиком и по поводу еще одного важного положения его статьи. Л. Аннинский справедливо пишет о том, что в нынешнее время мода в искусстве на умильное изображение «милых шалопаев» заметно сходит. Однако из дальнейших размышлений критика можно сделать вывод, что до появления на экране «делового человека» место молодого героя там безраздельно занимали эти самые «милые шалопаи». Между тем, как известно, цепочка серьезных, думающих, деятельных молодых героев в нашем кино не прерывалась — это были герои Н. Рыбникова и А. Баталова (если говорить о 50-х годах), позднее — центральные герои фильмов «Мне двадцать лет» и «Живет такой парень», «Журналист» и «У озера», «Листопад» и «Влюбленные»— полагаю, нет необходимости приводить десятки других названий. Правда, многие из этих картин показали молодых героев преимущественно в процессе нравственных поисков, в процессе обретения верных жизненных позиций. Нравственный духовный мир «человека дела» открывается перед нами преимущественно в процессе его трудовой деятельности, трудовых отношений. В этом — чутко уловленное искусством требование времени.

Однако преемственность молодого «делового человека» с названными и не названными выше героями, кажется, не нуждается в специальных доказательствах. Поэтому Семена Боброва уместнее рассматривать не в качестве героя, «закрывающего молодежный стандарт», не как «могильщика» «милых шалопаев», а как героя, развивающего определенную традицию и о т к р ы в а ю щ е г о для кино некоторые особенности, свойственные сегодня нашему молодому современнику.

И вообще, если художественное постижение героя, выражающего наше время, немыслимо вне зоркого, новаторского взгляда в современность, оно едва ли возможно и вне творческой преемственности с прошлым опытом нашего искусства, в частности, с опытом киноискусства 30-х годов.

По поводу актуальности этого опыта в ходе нынешних дискуссий о герое-современнике высказывалась, как известно, и противоположная точка зрения. По сути дела, речь шла о противопоставлении современного героя положительному герою предшествующих периодов нашей истории. В статье А. Янова, помнится, он иронически квалифицировался в качестве «героя экстраординарных ситуаций», «вундермена», «стереотипа или, как принято говорить, мерила доблести». В позиции этой, встретившей убедительную критику оппонентов, сказалось, как верно отметила «Литературная газета», явное влияние «различно-

го рода «технократических» увлечений, абсолютизирующих значение научно-технического прогресса, отрывающего его от социально-нравственной атмосферы социалистической действительности».

Порой начинает казаться, что желанной целью некоторых участников нынешних споров о герое, о «деловом человеке» является не живой, полнокровный, сложный образ нашего современника, а тот «однобокий тип — деловик, мозговик, волевик», который в конце 20-х годов усиленно рекламировался и пропагандировался лефовцами и конструктивистами в качестве «героя эпохи» (процитированные определения «героя» принадлежит С. Третьякову).

Советский человек, живущий в условиях развитого социалистического общества, связан со своими историческими предшественниками прочнейшими духовными узами. Связь эта воплощена в живой преемственности революционных традиций, в усвоении идейных и нравственных ценностей, добытых в пламени революции, в «лихорадке буден» первых пятилеток, в битвах Великой Отечественной войны, в труднейшей страде послевоенного восстановления.

И сколь бы ни была стремительна поступь научно-технического прогресса, сколь бы ни были велики успехи советских людей в строительстве коммунизма, герои тех уже далеких лет никогда не утратят в наших глазах своего высокого пафоса, оставаясь образцом самоотверженного служения социализму, мерилом гражданской доблести.

Не поблекнет и не утратит актуальности и эстетический опыт нашей классики, рожденный в процессе утверждения на экране образа положительного героя.

В ходе своего развития киноискусство, несомненно, утончало инструментарий психологического исследования героя, расширяло возможности углубленного проникновения в сферы его духовной, интеллектуальной жизни.

Однако основополагающие эстетические ориентиры и сегодня освещают кинематографистам путь постижения героя-современника.

В герое сегодняшнего экрана, как и в герое киноклассики, запечатлеваются ведущие тенденции времени, процесс формирования типа социалистической личности. Сколь бы ни была извилиста, противоречива, может быть, парадоксальна судьба того или иного героя, он выступает как герой положительный, если в диалектике его душевных свойств и проявлений мы сможем различить преобладание тех черт, которые выражают коллективистскую, коммунистическую перспективу развития личности. Вместе с тем, совершенно особое, принципиально важное значение для кино как искусства социалистического реализма представляет фигура героя, аккумулирующего в себе ведущие тенденции времени в наиболее полной и последовательной форме. Такой герой, как писал на страницах журнала Д. Храбровицкий, «должен оставаться не ходульно-положительно-скучным носителем истин, а живым человеком со всеми его неизмеримыми достоинствами и трудными недостатками»*. Мысль справедливая, хотя, может быть, одно уточнение хотелось бы сделать: «трудные недостатки», хотя они, конечно, могут быть у героя, вовсе не являются его непременной принадлежностью.

Убеждение в том, что положительный герой лишь в том случае станет близким и понятным зрителю, если будет обладать некоей суммой недостатков, существует как реакция на «ходульно-положительно-скучные» штампы. Однако искусственное уснащение героя «трудными недостатками», неудачно сложившейся личной жизнью и т. п. вряд ли может способствовать жизненной убедительности образа. Фигура положительного героя не только выражает ведущие тенденции времени, действительности, но предстает перед нами как индивидуальное, неповторимое подтверждение ее многообразия, многоаспектности, многогранности.

Проблема героя-современника таит немало спорного, нерешенного. И выяснять это спорное, решать нерешенное — актуальнейшая задача киноведения и кинокритики.

* Даниил Храбровицкий. Характер, воплотивший время.— «ИК», 1972, № 1, стр. 5.

Почетный долг режиссеров, сценаристов, операторов, актеров, всех деятелей кино создавать высокохудожественные, разнообразные по тематике, жанрам и стилям кинопроизведения, развивающие лучшие традиции искусства социалистического реализма.

Из Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»

А. П. ДОВЖЕНКО
1894—1974

Олесь Гончар

Мир художника

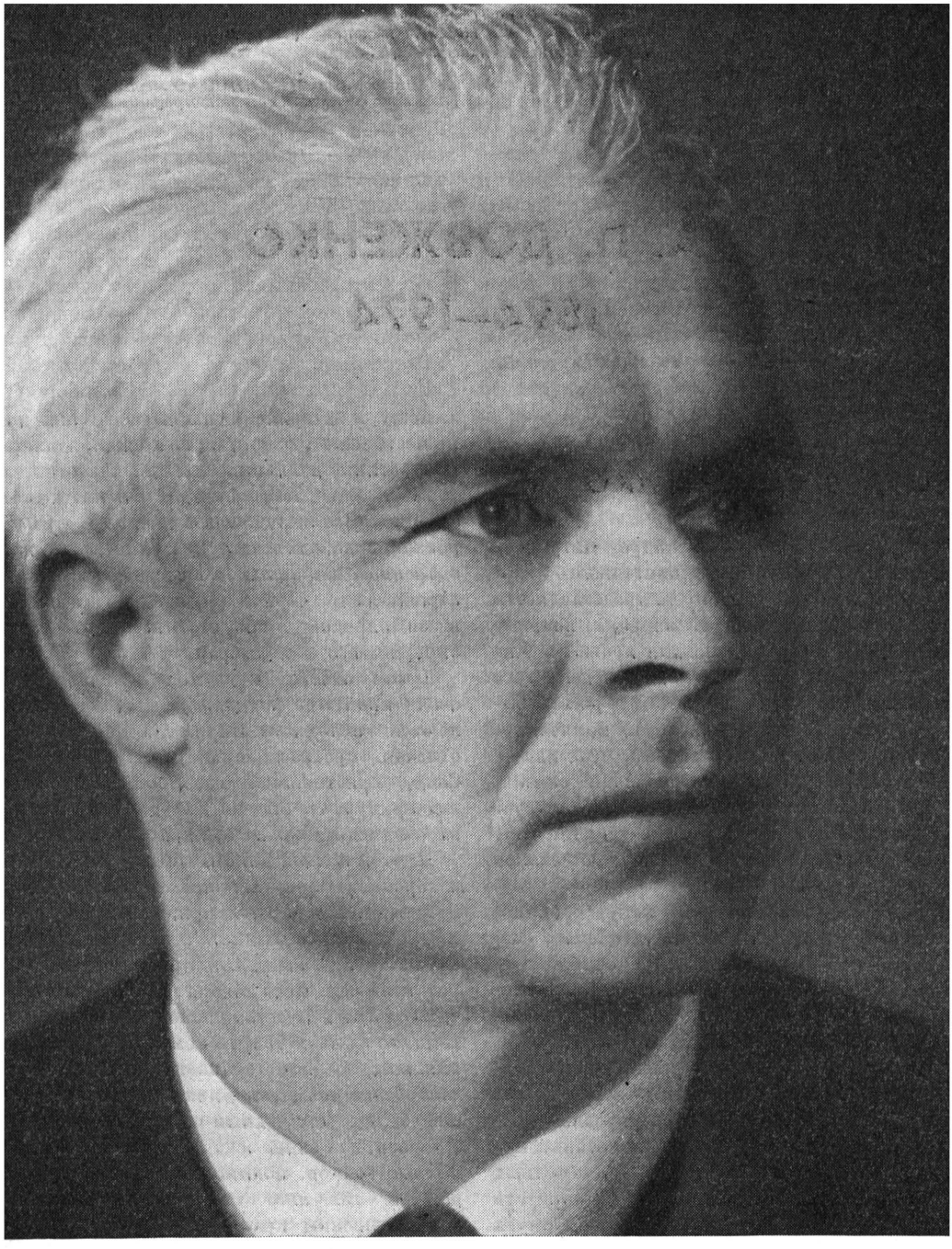
Когда думаешь об Александре Петровиче Довженко, о корнях его удивительного творчества, каждый раз почему-то представляется такая вот картина. Еще он мальчик, впервые едет с отцом в город. Выехали ночью, и уже в дороге начинается рассвет; зеленые луга Придеснянского края купаются в росах, быстро рассветает, и вдруг, ошеломив мальчонку, предстает перед ним по горизонту чудо какое-то, утренний мираж, сверкающая сказка, которая, однако, не рассеивается, существует в действительности: это открылся на горе древний Чернигов, белые гроздья его соборов на экране утреннего неба.

Можно себе представить, какую эмоциональную бурю в душе впечатлительного сосницкого мальчика должна была вызвать эта первая его встреча с чудом искусства, рукотворным чудом старинных зодчих, с архитектурными черниговскими ансамблями.

Как эти тысячелетние архитектурные ансамбли, точно так же не могли не всколыхнуть душу юного Довженко мудрые народные предания, обычаи и легенды людей, которые мужественно боролись с врагами, в трудных условиях чумаковали; не могли не поразить будущего художника кровавые драки дядек за межу, и материнские плачи, и звездные ночи на пастбищах у озер, где, возможно, зацветает папоротник, и высокие купальские огни, которые каждое лето зажигает его поэтическая Сосница. Все окружающее питало и стимулировало художественное развитие всесторонне одаренного парнишки, а в особенности же, наверное, щедро черпал жадный дух его из моря песен народных, ибо этот песенный разлив окружал его с колыбели.

Духом отваги, мужества, древней славы овеян край, где родился Довженко. Вспоминаются здесь слова Карла Маркса, который, отмечая прогрессивную роль Запорожской Сечи, «христианской казацкой республики», подчеркнул, что оттуда, с Сечи, дух казачества разливался по всей Украине.

Крутой волной докатывался этот дух до сел и городков Черниговщины, нерабского края, который испокон веков привык к звону щитов и сабель воинов. Станьте в любом месте, прислушайтесь, и вы услышите: седой эпос говорит отовсюду. Века говорят повсеместно могучим голосом искусства, и оно здесь зримо, ощутимо, то в камне творческом живет, то в красе вышивок, то в нетленности мелодий,— многообразное искусство является здесь частицей бытия как самый воздух, как тополя у дороги, как синие эскадры облаков, которые, полные громов, молний и обильных высоких дождей, все лето мощно крейсируют над довженковским краем.



Довженко и род его, начиная с далеких пращуров,— типичные сиверяне. Вполне вероятно, что предки его могли быть дружинниками князя Новгород-Сиверского, в шлемах, со щитами ходили в степные полынные походы, ибо разве же не их — довженковский! — дух улавливаем в самой поэтике «Слова о полку Игореве».

Где-то там его корни, откуда-то из тех седых времен берет начало его родословная. Однажды неподалеку от Сосницы пришлось мне видеть косарей на сенокосе. Не косари — витязи шли: рослые, высокие, как на подбор, шаг за шагом, двигались неторопливой походкой людей, знающих свою силу; казалось, они надолго взяв разгон, почти торжественно, с достоинством свершали свой будничный труд. Глаз невозможно было отвести от этой «походки витязей»: когорты вооруженных косами людей, движущихся в едином ритме, — невольно возникали ассоциации с дружинниками Игоревых времен. И невольно подумалось: «Так вот откуда он! Вот откуда и характер его, и рыцарство, и мужественная горделивая осанка...» Кто-нибудь из этих косарей мог быть отцом Довженко, степенным хлеборобом, каким мы знаем его по фотографии. Да, хлебороб, крестьянин, человек тяжелого физического труда, и одновременно чувствуется, что перед нами натура глубоко творческая, мыслитель, труженик, полный естественного достоинства,— в глазах светится проникновенность и незаурядный ум, лицо отмечено тонкими чертами духовности.

Оказывается, не беспредметная фантазия — все те мудрые довженковские деды, которые взглянули на человечество с экрана, это могущество духа народного, человеческая величавость, которой был так поражен мир с выходом на экран кинопоэм Довженко. И хотя сила фантазии Довженко всем известна, но, оказывается, героев своих, характеры их он менее всего выдумывал, они шли к нему в фильмы из жизни, как пришел из Ромен найденный им Шкурат, печник и артист, натура в самом деле эпическая. В, казалось бы, обыкновенных явлениях Довженко умел видеть необычность, в, казалось бы, «будничных» людях открыл их глубинную внутреннюю поэзию, взглядом гуманиста увидел значительность каждой человеческой жизни. Так появляется «Земля» с ее социальным драматизмом и мягкой улыбкой старого человека, который, прощаясь с миром, залюбовался красотой яблока. Так появляются неубиваемый рабочий-арсеналец и Боженко, проплывающий под трагические звуки шевченковского «Завещания» в степи над хлебами, так появляется поэтический образ самого народа. Его Довженко-художник увидел сыновним вдохновенным взором, увидел народ свой его и воссоздал с такой художественной выпуклостью, с таким богатырским размахом, которого до него, пожалуй, не знал наш экран.

Довженко во всем поэт, и это выделяет его из числа многих как художника. Он поэт в мышлении, в красках, в изображении характера человека, во взгляде на природу, на букашку, на цветок...

Недавно один из московских знакомых рассказывал мне, как он, проезжая мимо дачи Довженко в Подмосковье, каждое лето видел у него на огороде венец расцветшего подсолнуха, смотревшего куда-то на юг... Как герб художника, как знак любви его детских лет.

Киноклассикой стали довженковские подсолнухи, довженковские яблоки, которые, немало уже наплодив эпигонов, в первозданной свежести обошли мир в лентах «Земля», «Арсенал», «Звенигора»... Довженко окрестили романтиком, хотя вряд ли укладывается в это понятие великая правда его реалистического — поистине крылатого — творчества; наверное, тесновато в рамках таких определений его полнокровным народным характерам, его художественной смелости, размаху довженковской поэтической символики, и уничтожающей довженковской сатире, и нежнейшей лирике, обращенной к ласковой деснянской воде, к реке, любимейшей из всех рек...

Именно высокой народностью, поэтической силой, художественной свободой и привлекает нас творчество Довженко, выраставшее на почве острейших социальных конфликтов. На

А. Довженко. Сашко. Рисунок к повести «Зачарованная Десна»

его долю выпало быть свидетелем кровавейших войн, быть непосредственным участником значительнейших событий своей эпохи. Увиденное, пережитое получило в его труде редкостно яркое художественное отображение. Из жизненной активности, из огня жизни выкристаллизовывалась поэтика Довженко, его сочный стиль, его пылающая образность.

Наверное, встреча с живым Микеланджело не произвела бы впечатления большего, чем то, которое осталось после встречи с ним, автором «Земли» и «Арсенала».

Величавость.

Крылатость.

Могущество духа.

«Вот такими, наверное, были люди эпохи Возрождения»,— подумалось тогда о нем. В самом деле, духовным побратимом был он титанам той расцветающей эпохи, где часто в одном лице сочетались целые гроздья талантов, где гениальный живописец одновременно мог быть и астрономом, и механиком, и зодчим, где рука, которая днем рисовала бессмертные фрески, ночью бралась за циркуль математика или наводила в небо телескоп.

Таких напоминал он своей щедрой всесторонней одаренностью, полифоничностью натуры. С такими роднился он масштабностью, размахом творческих замыслов.

Он обладал неисчерпаемой духовной жаждой: все хотел постичь, испробовать, ко всему, казалось, имел дар. В молодости он был учителем, был художником-карикатуристом, позднее стал всемирно известным мастером кино, драматургом, писателем, а мог бы, наверное, стать и конструктором, творцом садов, как Симиренко, мог бы, соревнуясь с Корбюзье, проектировать города будущего, и тогда не только на экране, но и на земле возводились бы его поэтические аэрограды. Впечатление было такое, что ему всегда хочется больше простора, что душа его жаждет огромных площадей, моря человеческих лиц, к которым он мог бы обратиться: не потому ли и избрал он самое массовое из искусств?

Создавалось впечатление, что творческая сила его не знает границ. Мыслящий, вечно беспокойный, Довженко жил интенсивной, до предела напряженной духовной жизнью. Бывал он спокойным внешне, но внутренне, кажется, никогда.

«Довженко всегда переполнен идеями»,— говорили о нем, и это было действительно так. Свежие красивые мысли, фантастичнейшие проекты — сколько он их рассыпал повсюду, щедро бросал мимоходом, об одних быстро забывая, другие вынашивая в течение многих лет. По-моему, не было такого вида искусства или области человеческих знаний, которых не коснулась бы его пытливая, все время бурлящая мысль.

Известно его пристрастие — строить, перестраивать, улучшать, совершенствовать. Строительство Крещатика, новые гидростанции на

Днепре, проблемы садоводства, народная медицина, межпланетные путешествия — за все он переживал, на все смотрел взглядом и художника и строителя.

Ему хотелось, чтобы героическая история народа была на виду у поколений, чтобы, воплощенная в грандиозных монументах, говорила она с берегов Днепра, обращаясь к будущему и потомкам.

Вот он проезжает шлюз на Днепрогэсе, осматривает бетонные стены, в которых медленно оседает пароход.

— Вот здесь бы на стенах шлюза высечь десять, нет — двадцать тысяч имен строителей Днепрогэса. Представляете, с каким чувством читали бы эти фамилии через тысячу лет!

Или:

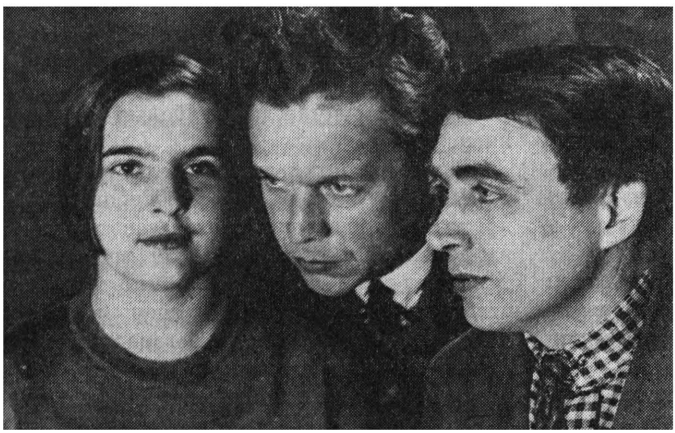
— В Никополе нужно поставить колоссальный памятник Богдану Хмельницкому, ведь именно отсюда он начал с казачеством свой освободительный поход... Поставить на дамбе, на самом видном месте, чтобы экскурсанты сразу видели, куда прибыли.

— В Каховке должен стоять величественный монумент героям революции: пулеметная тачанка с лихими конями на самой круче Днепра...

Кстати сказать, ныне славная тачанка уже стоит под Каховкой, на высоком степном кургане.

Он чувствовал потребность во все вмешаться, огромным был круг его разнообразнейших увлечений, но все же преимущество он отдал кино: из всех муз, которые были благосклонны к нему, он посвятил музе десятой годы своих самых могучих творческих взлетов. Случайность? Нет. Издавна принимаем версию (кажется, самим же Довженко и пущенную) о том, как он, Довженко, пришел в кино. Принимаем ту его решительную ночь, когда, после тяжких сомнений, молодой художник собрал чемодан, запер свою харьковскую комнату, бросил все и с первым поездом отправился прямо в мировое кино. Что и говорить, шаг, конечно, был решительный, отважный, довженковский, но все же, наверное, не одна ночь раздумий, и взвешиваний, и всматриваний в будущее предшествовала этому «прыжку тигриному» в совершенно иную художественную сферу. Вряд ли мгновенным был этот выбор, это решение, в котором в самом деле проявила себя натура художника, его темперамент, дух и отвага первооткрывателя. Впередсмотрящий! Вот кто он был в искусстве.

Довженко — сын своей эпохи, этим прежде всего объясняется и его окончательный выбор и многое другое из его творческой жизни. Не только лавры ждали его. Испытал он и драмы и глухоту непонимания, бывало, что шедевры его новаторских дерзаний шутовски высмеивались в фельетонах, Довженко и это выдер-



Ю. Солнцева, А. Довженко, А. Крученых. 1930 г.

жал с мужеством и достоинством человека, убежденного в своей правоте.

Эпоха сделала его таким, каким он есть. Народ был для него высочайшим мерилом, неизменным увлечением его души. Созданная Довженко галерея современников его донесет к потомкам высокую и драматическую правду наших дней. Не один день он прожил где-то там, уже в веках грядущих, коммунистических, это видно из его дневников, из произведений, направленных мощными лучами в будущее.

Известно, что задолго до полета Гагарина Довженко, выступая на съезде писателей в Москве, посвятил свои размышления космической теме, и это показалось тогда кое-кому беспредметным фантазированием. Вспоминается, как, стоя на трибуне, чертил он размашистым жестом «кривую Гаусса», рисовал картину освоения далеких миров, увлекшись настолько, что кое-кто в президиуме начал снисходительно улыбаться и, кажется, напомнил седовласому мечтателю о регламенте. И вспоминается, как резко он тогда оглянулся, бросил остро:

— Если президиуму не интересно, он может уходить: я обращаюсь к съезду...

И развивал свои мысли дальше, и съезд слушал его внимательно, ибо стоял на трибуне не только блестящий оратор, это давал простор своей фантазии мыслитель, для которого проблема человека и космоса уже не была абстрактной, в изложении Довженко она получала глубоко гуманистическую, художественно-философскую трактовку.

Приходилось видеть Александра Петровича гневным и ласковым, веселым и опечаленным, и никогда он не утрачивал своей сущности, всегда видно было, что перед тобой — человек чистый и требовательный, интеллигент богатой внутренней культуры, красоты и благородства.

Не знаю, каким он был в молодости, а в годы послевоенные он часто бывал задумчивым, углубленным в себя, хотя при этом трогательно, с душевной деликатностью тянулся к товариществу, к людям, с которыми хотел поделиться своими размышлениями и творческими замыслами. Помню, как-то находясь в Ирпенском Доме творчества, он ходил из комнаты в комнату, читал то одному, то другому фрагменты из тогда еще не известной нам драмы «Потомки запорожцев».

А вечером он сидит в кругу друзей у костра под ирпенскими соснами и часами рассказывает о путешествиях своей молодости, о том, как разъезжали они с Фадеевым по Дальнему Востоку, шли с рюкзаками в тайгу. Известно, как увлекательно умел Александр Петрович рассказывать. Сидя у осеннего костра, и тут словно бы создавал фильм, рисовал яркие эпизоды, пленял своими впечатлениями присутствующих. Речь его быстрая, энергичная, фразы крепкие, часто афористичные. Слушаешь его и как живые вырастают из его рассказов колоритные образы украинских теток-переселенок, которые, попав в тайгу, боялись изюбров («они рогатые, как черти») больше, чем тигров, таскавших у них коров.

— За тиграми тетки эти с коромыслами гонялись,— улыбаясь, говорит Довженко.

В этой чуточку лукавой улыбке, в этой характерной довженковской детали весь он — Довженко-художник. С коромыслами на тигров — деталь, что так и просится в кинокадр, юмором и колоритностью передавая предмет постоянного увлечения Довженко: сильный и цельный народный характер.

На эти темы — о народе, его обычаях и традициях, о лучших и худших чертах национального характера он мог говорить бесконечно, с бесчисленным множеством оттенков в интонации — то с любовью и гордостью, то с юмором, а иногда даже с болью и осуждением.

Вот он уже рассказывает, как в одном селе на Черниговщине в дореволюционные годы крестьяне пригласили богомазов расписать в церкви иконостас. Богомазы требуют натурщиков для «Тайной вечери», но тут вдруг среди крестьян возникает спор: никто не хочет быть Иудой. Эти же богомазы в образе одного из святых — не за взятку ли?— изобразили местного богатея.

— Этому «святому» никто из крестьян потом

А. Довженко на съемках «Мичурина»

не хотел поклоняться, потому что кто ни подойдет, а перед ним из-за лампады — знакомая рожа мироеда, паука, известного всему селу грешника.

Нужно было видеть и слышать, как артистично все это умел передать Довженко.

Мы не знаем, что здесь было от народного анекдота, а что в нашем же присутствии он импровизировал, но какой богатейший сюжет, какую галерею народных характеров можно было тут развернуть!

— ... А то еще, помнится, снимал я картину в Яреськах, набираю крестьян для групповых сцен. Вот подходит Грицко Иваница, сельский борец, гигант, в цирках выступал, а теперь живет дома. Усы подстрижены щеточкой, руки мускулистые, роскошные.

«Вот пришел к вам, Александр Петрович... Хочу, чтобы вы завтра сняли меня за работой».

«Что же вы собираетесь делать?»

И раздается ответ торжественный, гордый:

«Я буду молотить хлеб для человечества».

И уже, словно на экране, предстает перед глазами эта сцена.

А вот рассказ о пареньке, которого Довженко, видимо, имел возможность близко наблюдать.

— Шестнадцать лет ему, учится плохо, а уже задумал жениться, как Митрофанушка. Увлекается боксом. Приходит однажды со свидания, ободранный, как пес, что только в драке побывал что из него клочьями шерсть летела...

«Что с тобой?»

«Да напали на меня... Я повалил одного, другого, а остальные все-таки насели и били по морде».

«Кто же они такие?»

«Не разглядел. Только думаю, что шоферня с грузовиков».

«Почему же — шоферня?»

«Потому что кулаки бензином пахли».

Всякие историйки, народные анекдоты, короткие, из жизни выхваченные новеллки — он знал их бесчисленное множество. В его передаче они обретали какую-то особую художественную выпуклость и значительность. Возможно, все это были фрагменты его будущих произведений, сюжеты рассказов, почти выкристаллизованных, многие из которых, к сожалению, так и остались незаписанными.

При всем богатстве собственной фантазии, Довженко, однако, не полагался лишь на нее, а всегда отдавал предпочтение услышанному из народных уст, почерпнутому из гущи народной жизни.

Народность — это, видимо, было то качество, которое он превыше всего ценил в искусстве. Прекрасным доказательством тому являются его собственные произведения, его киноэпос. Зато малейшую фальшь, любую разновидность хуторянской ограниченности, псевдонародности Довженко беспощадно высмеивал.

Однажды встречаю его на улице; идет сердитый, оказывается, только что смотрел выступление какого-то ансамбля.

— Что они делают с народными танцами? Превратили их в какое-то радение... Гопак танцуют, будто соревнуются, кто сильнее топнет, будто поставили себе целью пробить земную оболочку.— Он тут же на улице показывает этот процесс, с силой топая по асфальту ногой.— А перепляс? (Он снова показывает, притопывая ногой.) Словно бы один говорит: «Я глуп», а другой: «А я еще глупее...»

Артистизм в самом высоком смысле этого слова был присущ его характеру, искусство было его родной стихией, но он никогда не превращал его в самоцель, оно было для него только формой служения народу.

Помню, заглянул он однажды в Союз писателей Украины. Речь зашла о творчестве, о драматургии, о новой комедии одного уже известного автора, который решил написать пьесу на колхозную тему.

— Вы читали, Александр Петрович?

— Читал.

— Ваше мнение?

— Да так, ничего. Там даже юмор есть. Только ненастоящий он какой-то. Похож на тот цветастый горошек, которым, знаете, когда-то посыпали куличи на пасху. Этакий юмор-горошек...

Подумал, и после паузы:

— А вообще я принципиально против того, чтобы сейчас писать комедии о колхозном селе, (это было вскоре после войны, и село переживало тогда еще большие трудности). Время для колхозных комедий, по-моему, еще не настало.

Можно было соглашаться или не соглашаться с его соображениями, особенно зная, что в своих оценках он порой был слишком эмоциональным, но каждого, кто тогда его слушал, не мог не поразить этот неожиданный ход мысли: выбор жанра для него не является чем-то произвольным и случайным, произведение своей художественной формой должно полностью соответствовать основному содержанию народной жизни.

А. Довженко выбирает натуру к фильму «Поэма о море»

Орлиный полет мысли, крылатость — без этого невозможно представить себе Довженко. Художник широких горизонтов, самых смелых замыслов, он с редкостной полнотой воплотил в себе характерные черты советского человека-творца, черты самого народа, пробужденного социалистической революцией к активному историческому творчеству.

Народ с его мудростью, красотой души, с его глубокой человечностью и способностью на подвиги во имя настоящего и во имя будущего — этот народ был главным героем его произведений. Вспомним пьесу «Потомки запорожцев», или «Щорса», или «Поэму о море», эту лебединую песню Довженко. Произведение строится как дума народная, как фильм-симфония, и мы его воспринимаем именно так. При всем многообразии художественных средств произведение пленяет зрителя своей внутренней целостностью и сквозной поэтичностью. Меткость и глубинный подтекст диалогов, непревзойденным мастером которых был Довженко, объемность и выпуклость образов, которые нередко достигают силы художественного символа, сочетание будничности и крылатости, даже условность некоторых эпизодов — все это органически сливается в единую реалистическую картину народной жизни. Художник мудро увидел эпоху в ее самом существенном проявлении, в бурной красоте созидания, в подвигах своих современников.

Довженко был настоящим певцом нового мира, поэтом коммунизма, провозвестником звездной эры человечества. Пришел он в искусство из огненных бурь освободительной революции, как пришел и Микола Кулиш, Павло Тычина, Юрий Яновский, Лесь Курбас, как целое поколение художников, поднявших украинскую культуру до уровня мирового значения. Как гармонировали его настроениям, его мироощущению тычиновские строчки, которые он повторял с глубоким чувством.

Гукнем же в світ про наші болі!
Щоб від планети до зорі —
Почули всі пролетарі,
За що ми б'ємся тут у полі...

Ведь собственная жизнь его была полем битвы, битвы за человека, за его достоинство, за его будущее.

Мастер крупного образа, емкого поэтического символа, он писал по-гоголевски смелой и размашистой кистью, художественные образы его крупные, как отборные плоды,— краснобокими яблоками светят они с экрана непривычно и поражающе.

Художник творит своих героев — по крайней мере самых значительных — по образу и подобию своему. И если Довженко не терпел персонажей серепьких, мелких, людей-нулей, нудных посредственностей, а создавал натуры могучие, яркие, титанические духом, то это потому, что и сам он был таким. На дорогах истории такие, как он, становились народными трибунами, пророками, странствующими певцами, создававшими немеркнущие полотна героического народного эпоса. В другие времена он мог стать среди потока людей чудаком, но не стал — все же слишком много в жизни поэтов, душой они понимали Довженко, ловили каждое его слово на студиях, в творческих коллективах, они толпами ходили за ним в Каховке по горячим, разметанным строительством пескам.

Каховка была его любовью. Он любил ее молодость, созидательную энергию, любил людей, творящих красоту новой жизни. Довженко был своим человеком здесь, на берегах Днепра, в строительной суматохе часто приезжал сюда, жил здесь месяцами.

Однажды я встретил его вечером в Каховке у гостиницы. Александр Петрович сидел на скамейке, отдыхал, неподалеку, за песчаными кучегурами играла музыка, веселилась молодежь. Это было в ранний период строительства, когда водопровод лежал прямо на поверхности, среди виноградников, а молодежь настилала доски на песке, чтобы можно было танцевать, не увязая в нем. Довженко только что прибыл, ехал сюда степью, он сидел запыленный, обветренный и заметно уставший с дороги.

— Вот здесь жизнь. Вот здесь отдыхаю душой...

И чуточку погодя:

— Какую реплику сегодня услышал...

«Товарищ проверенный, а работать не может...» Не умеет то есть. Как сказано, а?

Видно было, что в самом деле здесь он отходит душой после городской суеты, вдохновляется творчески, глядя на этот молодой город, на его энергичных, жизнерадостных строителей, съехавшихся сюда со всей страны. О Днепре — великой реке своего народа, о Новой Каховке он запишет впоследствии в своем дневнике, что она стала родиной его сердца, родиной самых дорогих его чувств. Ей он пропоет свою лебединую песню — «Поэму о море».

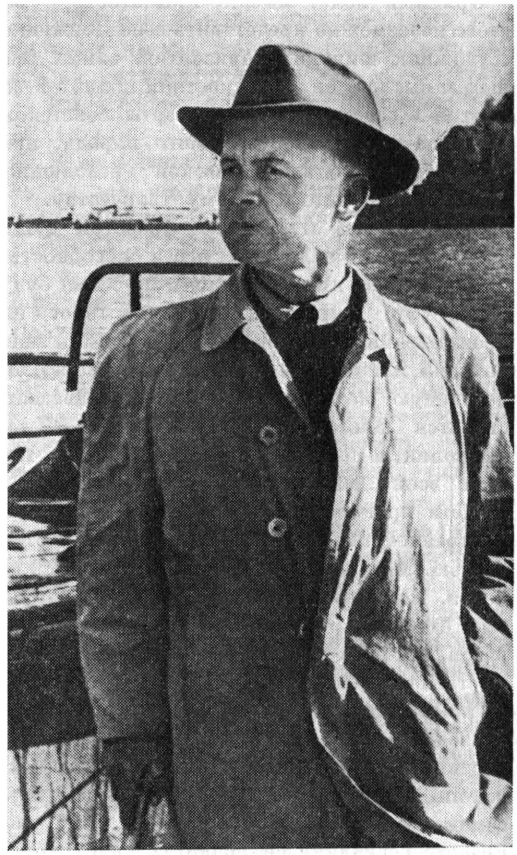
Каховские строители высоко ценили художественный вкус Александра Петровича, с уважением относились к его советам, и некоторые из них навсегда воплотились в архитектурном оформлении города.

Годы брали свое, здоровье ухудшалось — сказывалась нервная, до предела напряженная творческая жизнь. «Вечереет мой день...» Сколько боли и грусти в этих словах человека, который еще далеко не исчерпал себя, далеко не все осуществил из своих богатейших замыслов.

Довженко никогда не утрачивал мужества, о своих болезнях он не любил говорить, и когда в последние годы приезжал на Украину, то лишь по грусти в его глазах, по неожиданной задумчивости, в которую он вдруг, даже среди веселья, погружался, можно было догадаться о той вечерней тревоге, которую он уже носил в себе.

Однажды приехал он в Киев в дни золотой осени, в воскресенье были мы за городом, в тех местах, где впоследствии вырастет поселок Конча-Озерная. Потом, пообедав под деревом, по походному, мы долго бродили по лугам, где было так прозрачно, и над озерами стоял уже светлый осенний покой. Вот он остановился, простоволосый, над обрывом, в черном пальто, с палкой в руке, и задумчивый взгляд его был устремлен куда-то вдаль. Не поддающаяся годам стройность осанки, умные искристые глаза, над высоким челом — непокорная, довженковская, совсем белая, аж сияющая, седина. Таким он запомнился.

Паутина повисла на склонившихся травах,



А. Довженко в Новой Каховке

успокоенно застыла осенняя вода в озерах, покрытых кувшинками, на далекой опушке, в лучах солнца горят, полыхают дубы ярким багрянцем. Эти дубы, и луга, и копны сена, освещенные скупым осенним солнцем, наверное, напомнили ему картины детства, родную Десну, все дорогое, самое близкое.

— Вот здесь бы бросить якорь...

Без сосницких духовных вдохновений, без лунных ночей Придеснянского края не было бы Довженко-художника, по крайней мере такого, каким его знают народы. Мир детской

чистоты и святости, с такой силой воплотившийся в «Зачарованной Десне», он носил его, оказывается, в себе всю жизнь: от отцовской Сосницы начинался его путь к планете, к человечеству, о котором он так напряженно думал, для которого так самоотверженно и вдохновенно творил.

До сих пор еще есть на Черниговщине, висит на веревочных подвесках в простой крестьянской хате та самодельная, потемневшая от времени колыбель, из которой вырос Довженко.

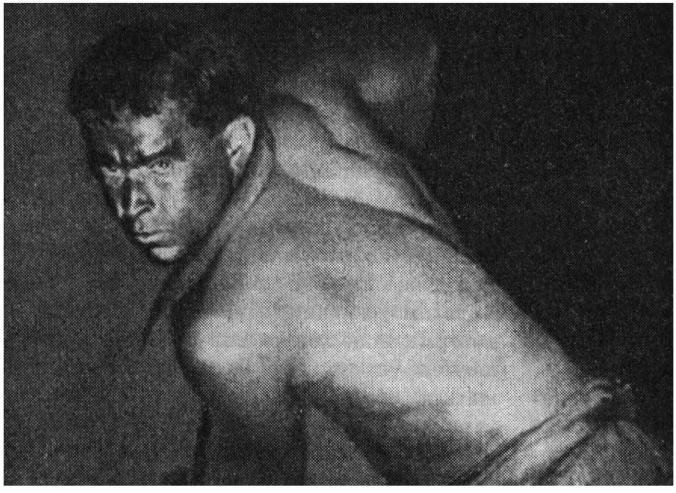
На белой стене этого обыкновенного украинского жилища (превращенного ныне в музей) в гармоническом соседстве с аккуратной соломенной стрехой сверкает бронзовое литье барельефа с гордым орлиным профилем человека, о котором ныне говорим: знаменитый, прославленный, выдающийся сын Советской Украины. Один из величайших художественных гениев современности.

Двух гениев дала нашей культуре Черниговщина, двух удивительных художников послала она в художественную жизнь XX века — Тычину и Довженко. Тычина и Довженко — это тема, еще ждущая своих исследователей. Автор «Солнечных кларнетов» и автор «Земли» — какие разные творческие индивидуальности, и одновременно как много между ними общего. Оба приникали к неисчерпаемому источнику, имя которому — поэтическое творчество украинского народа, оба выросли, творчески сформировались как наследники и продолжатели могучего духа творцов народных дум, героического эпоса, как новейшее перевоплощение тех странствующих гомеров, чьи имена теряются в туманах прошлого, где-то на далеких полях истории. Творчество одного и другого поднялось на гребне революции, в атмосфере весеннего пробуждения народных сил, и характерно, что обоих — пускай в разное время и в разных поэтических видениях — привлекала космическая тема, выявляя устремления современного человека в будущее. Поэтика одного и другого — свежая, многокрасочная, необычайно яркая, и общим для нее источником является именно мироощущение народа. И еще роднит их, Тычину и Довженко, высота их помыслов, музыка их творчества, незаурядное ее звучание, где все время гармонически сочетаются и бетховенские оды радости, и высокий трагизм, и что-то чистое, яблоневоцветное, словно бы навеянное девичьей песней. Творчество обоих — это поющая сила самого народа, его дума, экран души.

Искусство Довженко, его поэтический мир сейчас изучают, исследуют учёные разных стран, разных народов. Он мастер, носивший в себе как бы целую киноакадемию. Из смелого полета мыслей, из интуиции, из многолетнего опыта рождались его художественные открытия. Вспоминаю, как поразил он однажды, делясь мыслями, которые он, видимо, вынашивал и, наконец, сформулировал как «закон художественного соседства». Речь шла о художественной гармоничности, созвучии и взаимоусилении образов в произведении, которые, даже контрастируя, не должны отрицать друг друга, а тем более самоуничтожаться, что порой случается там, где автору изменяет чутье художника.

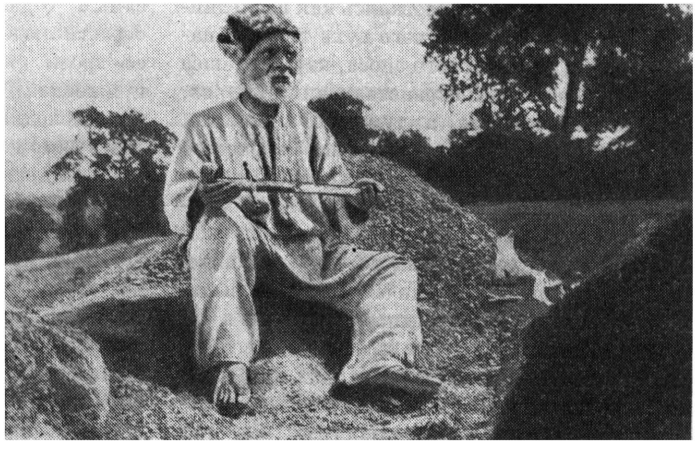
Современная мировая культура немного может назвать художников такого широкого дыхания, такой дерзновенной мысли и смелости поисков, какие были присущи Довженко. По самой своей природе он — открыватель, экспериментатор, проводник нового, художник, чьи произведения, будучи остросовременными, одновременно были словно бы предназначены для грядущих поколений,— к ним, самым отдаленным, стремился он донести страсти людей своего времени, шквалы эпохи, ее грозы, интеллектуально-философское напряжение. Довженко — не однотонная текучая мелодия, он всеобъемлющ, универсален в самом лучшем смысле этого слова, весь в бурях драматизма, в столкновениях, в борении могущественнейших социальных сил эпохи. Довженко обладал счастливым даром жить в состоянии постоянной творческой влюбленности, видел отдельные явления в контексте всей народной истории. Он из тех художников, которые, охватывая взглядом жизнь народов и человечества в целом, не теряют в нем отдельную личность, выше всего ставят самоценность и вершинную красоту человека.

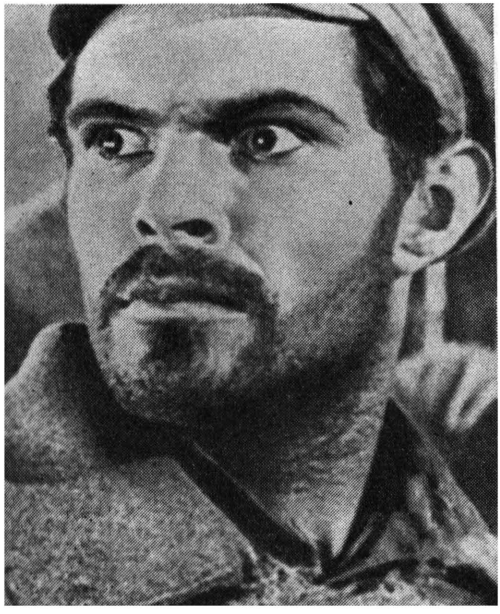
Фильмы А. П. Довженко



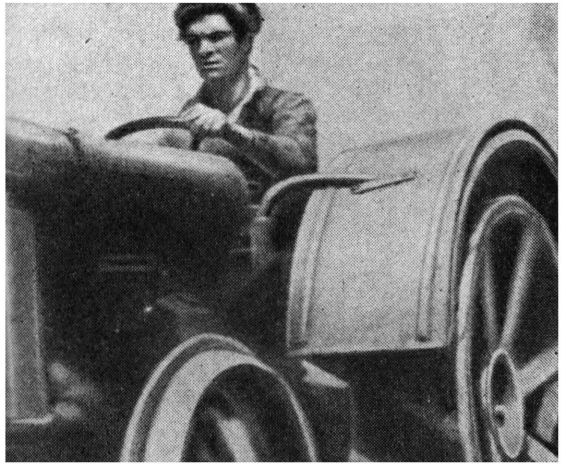
«Сумка дипкурьера», 1927. В роли кочегара — А. Довженко

«Звенигора», 1927





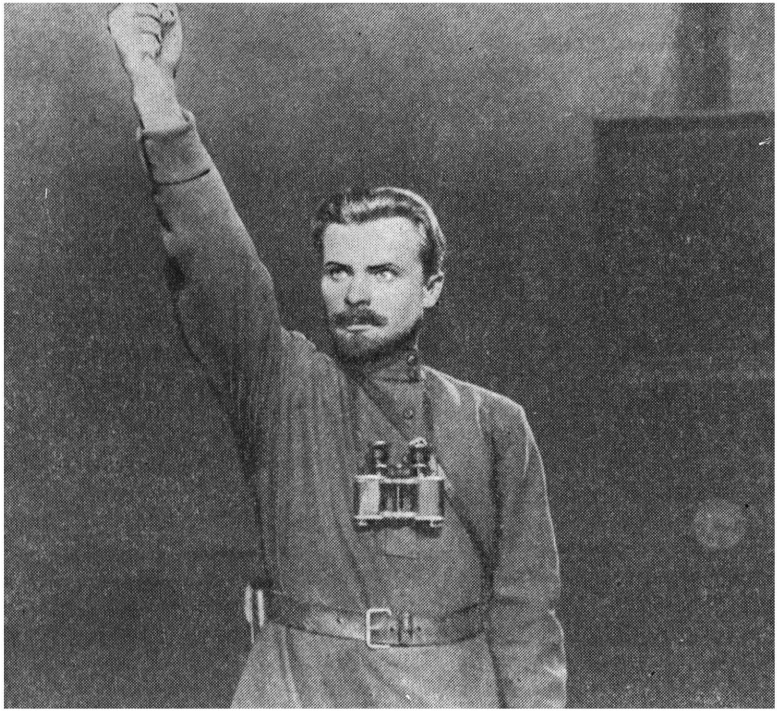
«Арсенал», 1929



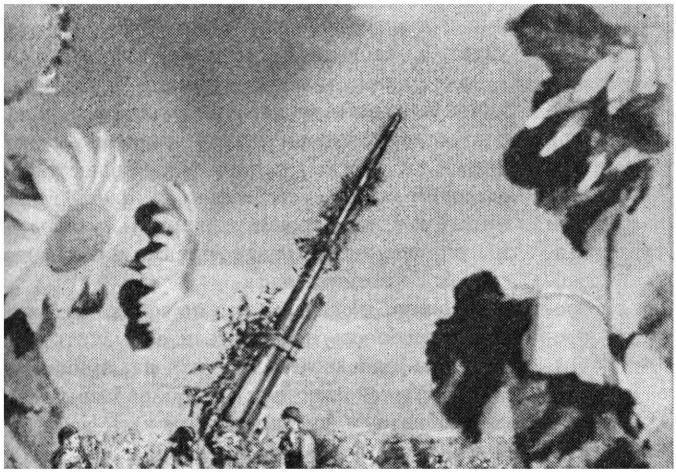
«Земля», 1930

«Иван», 1932

«Аэроград», 1935



«Щорс», 1939



«Битва за нашу Советскую Украину», 1943

«Победа на Правобережной Украине», 1944—1945

«Мичурин», 1948

Творчество Довженко свидетельствует нам о силе убеждений, силе идейных, моральных, философско-эстетических идеалов художника. Художественную самобытность его произведений невозможно понять в отрыве от той национальной народной почвы, соками которой они питались, из которой так буйно вырастали.

«Далекая краса моя! — обращается он к Десне да и не только к ней.— Счастлив я, что родился на твоем берегу, что пил в незабвенные годы твою мягкую, веселую, седую воду, ходил босым по твоим сказочным берегам...»

Солнцем Родины напоены его лучшие творения — и те, которые принадлежат к сфере кино, и те, которые стали классикой украинской литературы. Смотрят с экрана золотые, полные живого цвета подсолнухи, цветут, не отцветают. Бьется героический «Арсенал», кони мчатся по снежной равнине средь степных просторов, и женщины стоят на окраине села, ждут не дождутся родных своих, «как в песне или в старинной думе».

Мчатся по экранам в будущее довженковские кони, и нет им преград, стремительно, буйно проносятся они по просторам, яростно взрывая снег, несут они творца своего в раскрытые объятия вечности, в жизнь, которой не будет конца.

Авторизованный перевод с украинского И. Карабутенко

Н. Мащенко

Продолжение традиции

Есть произведения литературы, которые спустя столетия остаются живыми, в то время как сотни других, написанных в те же годы, бесследно стерлись из памяти человечества. Есть фильмы, которые, я верю, будут жить и через столетия, в то время как бессчетное множество современных им лент навсегда уйдет в забвение.

Век фильма обычно намного короче века книги или живописного полотна, ведь киноискусство, слишком прямо связанно с техникой, и любое техническое новшество — широкий экран, стереофония, цвет, видеозапись и т. д.— грозит отодвинуть в прошлое то, что еще вчера казалось самым последним словом кинематографа.

Но кино, к счастью, это не только техника. Это способность открывать и осмыслять мир, обобщать, постигать дух народа, проникать в глубину человеческих эмоций образным словом, образным видением выражать гражданские идеи, бороться за прекрасное завтра человечества, воспевать героя-борца, заглядывать вперед, в будущее, приближать своим искусством это будущее. Вот почему нестареюще все то, что создал великий художник кино — Александр Петрович Довженко. Вот почему он живет, прокладывает путь вперед тем, кто, идя следом за ним, способен находить и открывать в искусстве свое, личное, неповторимо индивидуальное...

Первой из картин Довженко, еще в детстве, я увидел «Землю». Был тогда в нашем селе немой механик, которого мы все боялись, но и любили за те чудеса, которые он показывал на белой стене. Экрана в кинотеатре не было, да и кинотеатра не было — был старый амбар, кое-как переделанный в клуб. Проекционный аппарат надо было крутить вручную, чем мы, мальчишки, и пользовались: сначала в будке механика мы по очереди, передавая друг другу рукоять, прокручивали все части фильма, а на следующий сеанс механик уже пускал нас в зал.

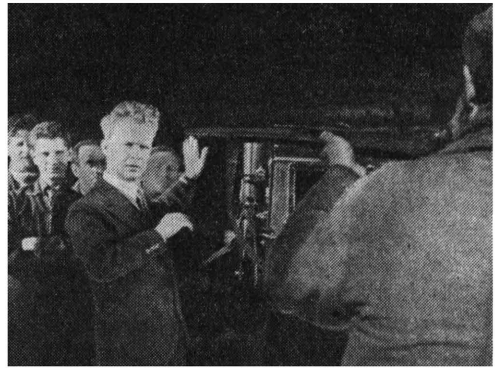
Так вот, когда, честно заработав право усесться в зале, я посмотрел «Землю», она мне вроде бы и не очень понравилась — точнее, я мало что понял в картине. Запомнились только два деда: один, белый, был похож на моего дедуся, другой, черный — позже я узнал, что это актер Шкурат,— на цыгана (в нашей деревне всех черных, и меня в том числе, кликали цыганами).

Другие мои встречи с фильмами Довженко состоялись уже много позже, даже не в институте — во ВГИКе я не учился, у меня театральное образование,— а после института. И это уже были встречи, поразившие меня.

«Земля». Здесь нет ощущения обособленной жизни отдельного человека, а есть ощущение всеобщности бытия, выраженное в конкретных характерах. Равно как жизнь, не обособлена и смерть. Погибает один человек, тракторист Василь, но это несчастье всех людей, трагедия общечеловеческая. Здесь нет просто яблок и просто арбузов, а есть земля и то, что рождено ею, и все это возвышено до понимания сокровенного смысла бытия природы, до философии человеческого бытия. Здесь все — образ, и каждый кадр не замкнут своими рамками, он простирается вширь, за ним угадываешь целую жизнь, большой мир.

Но при всей широте взгляда на мир, при всей той высоте, с которой Довженко глядел на жизнь, лица человеческие не размыты отдаляющей дымкой — каждое увидено в неповторимой индивидуальности и человеческой яркости. Обо всем этом хочется сказать не потому, что об этом не говорилось прежде, но потому, что каждый раз, вспоминая «Землю», поражаешься великости и самобытности фильма, так же как и художника, его создавшего. «Земля» — непревзойденный шедевр и по точности постижения жизни и по силе открытий художественных. Именно этой работе прежде всего Довженко обязан своим бессмертием.

Но если бы меня спросили, какой из довженковских фильмов мне лично дороже всех других, я назвал бы «Щорса». Для меня это самая великая картина, какая когда-либо была создана в мировом кино. Этой лентой не только восхищаешься, но поклоняешься ей, той простоте, с какой она сделана, той страсти, той революционной гражданственности, которые наполняют каждый ее кадр. Ее не хочется анализировать, ее хочется смотреть и смотреть бесконечно. Здесь создан такой образ героя, что воспринимаешь его не только как конкретного человека Николая Щорса, но как борца, Прометея, который не дает тебе



А. Довженко на съемках фильма «Аэроград»

«Земля», 1930

покоя, будит твою совесть, требует ответа за всю твою жизнь. В этом человеке — вся революция, вся страсть борьбы и вся ее сложность, ее нежность и жестокость, крепко зажатая сабля в руке и легко ранимое сердце человека, который слишком хорошо знает цену победы, сколькими жизнями лучших сынов за нее уплачено. Я не могу назвать другой образ, который бы так сильно воздействовал на меня — быть может, потому, что это было первое столь глубокое поражение сознания, быть может, потому, что, действительно, равного по силе образа наше кино, на мой взгляд, с тех пор не создало.

Почему так дорога мне эта картина? Потому, что личность в кино — для меня все. Есть режиссеры иного склада — им интереснее дыхание ветра, краски природы или движение больших людских масс. Я же начинаю по-хорошему завидовать художнику, когда вижу в его фильме крупную личность. Только через нее можно выразить на экране высокую гражданскую идею. Ведь как бы прекрасна сама по себе ни была идея, но когда она вложена в уста невыразительного человека, ею нельзя увлечь миллионы.

Щорс был большой личностью в жизни, он не потерял в масштабе и на экране. Кинематограф еще больше приблизил его к нам, показал его так, что ему веришь во всем, принимаешь каждое его слово, хочешь быть достойным его дел и идей.

Когда берешься за большую тему, то приходишь к ней, как на исповедь, ибо знаешь, что обращаешься своим словом не только к миру сегодняшнему, но и к тем, кто отдал свою жизнь и кровь за этот сегодняшний мир, за свои идеалы. И здесь хочется мыслить не частностями, но большими категориями счастья и борьбы за революцию, здесь хочется быть честным до боли, чтобы еще раз напомнить твоим современникам, что революция — это не только «даешь» и «ура», но и великие муки и великие жертвы во имя идеала. И когда память невольно обращается к примерам довженковских картин, ты ощущаешь их как необходимейшую часть твоего жизненного опыта, твоих побуждений, самых дорогих привязанностей.

Невозможно повторить еще раз на экране такую сцену, как похороны Боженко в «Щорсе», она немыслима вне этого фильма, да и надо быть самим Довженко, чтобы подняться до таких высот пафоса, страсти и лаконизма. Одну только фразу бросает Щорс в финале сцены: «По коням!», но как много она значит.

Два эти слова говорят о том, что и смерть и похороны еще не есть конец борьбы — борьбу продолжат другие, те, кто живы, и бои будут еще более ярыми и беспощадными, чем прежде.

Когда в картине «Как закалялась сталь» мы снимали похороны комсомольца Гришутки, то неизменно думали об этой великой сцене из «Щорса». Критикам легче судить, каков оказался результат и много ли в нем духовной близости к довженковской идее и методу, но именно им мы старались быть верны.

Сегодня от нас, тех, кто работает в кинематографе — естественно, особо велик здесь долг кинематографистов Украины,— зависит то, чтобы традиции Довженко были живы не на словах, а в делах наших, наших фильмах. Главное — не превратить его в музейный экспонат. Как бы мы ни восхищались редчайшими сокровищами, собранными в музее, их влияние на нас эпизодическое, некаждодневное. Мы ведь в музей по выходным дням ходим, да и то не каждый раз. А как сделать, чтобы Довженко присутствовал среди нас постоянно, всегда — и когда еще только создается сценарий, и в период подготовки к съемкам, и на худсоветах, и на съемочных площадках?

Слава богу, нет недостатка в словах восхищения искусством Довженко, в клятвах верности ему. Но как часто эта дань довженковскому таланту остается лишь словесными потоками и бурями! Говоря о произведениях Довженко, мы как нельзя лучше разбираемся в критериях правды, художественности, гражданственности искусства. Когда же мы начинаем обсуждать на собраниях свои произведения, те же самые критерии оказываются забытыми, преданными.

Никто, даже самый талантливый художник, не застрахован от неудач. Но не в них дело. Именно там, где мы плохую картину называем хорошей, а о заведомо посредственном материале говорим, что он обещает серьезное произведение, и начинается предательство традиций Довженко. И, честно говоря, не раз бывает стыдно, что тот или иной фильм появился на студии, носящей имя Довженко. Часто даже не укладывается в голове: вот здесь он ходил, работал, так же, как мы сегодня, кричал «мотор», воевал за качество декораций, помогал актеру ощутить себя готовым к съемке, жить в кадре.

И вдруг, дистанция такого размера, что хоть в отчаяние впадай. Неужели традиции — сами по себе, а то, что делается сегодня, к ним никакого отношения не имеет? Неужели место Довженко в музее киноискусства, а не на студии, не на съемочных площадках? Разве не нужно всем нам, чтобы он был с нами всегда— в нашей работе, в наших творческих спорах — как мера требовательности, мера честности? Если бы каждый из нас имел в душе такую меру, я думаю, немало картин и вовсе не появилось бы на свет.

Имеем ли мы право делать сегодня плохие повторения того, что наши великие мастера сделали раньше нас и сделали прекрасно?

Можно ли сегодня делать плохой исторический фильм, если был эйзенштейновский «Иван Грозный», можно ли сегодня неталантливо говорить о революции, если были «Броненосец «Потемкин» и «Щорс», можно ли сегодня бескрыло писать о современности, после вдохновенной и могучей «Поэмы о море»?

Не надо пытаться повторять, имитировать Довженко —таким путем можно лишь дискредитировать его киноязык и его метод. Довженко интересен прежде всего тем, что он не похож на других. Разве его самого обрадовало бы, что появился еще один маленький Довженко или много маленьких Довженко?

Традиции Довженко требуют от тех, кому они дороги, своего лица, своей яркости, самобытности, непохожести на других режиссеров и в том числе и на самого Довженко. Эти традиции требуют не повторения, а продолжения, пробуждения новых талантов, формирования новых личностей. Первая неписаная заповедь Довженко — оставаться самим собой, если, конечно, есть чем оставаться.

Другой завет, которому учит нас творчество великого мастера,— быть художниками гражданскими честными, принципиальными, идейно убежденными. И сам Довженко в каждом своем кадре и каждом слове — гражданин, патриот, художник.

Мы порой с недоверчивостью относимся

к произведениям сложным по форме, труднопонятным по языку. Или наоборот: тут же поспешно причисляем их к высокому искусству. В этом ли главное? И Довженко был совсем не прост по форме, и его не сразу понимали и принимали. Скажем, недавно в подшивке одного из солидных украинских журналов за 30-е годы я натолкнулся на передовую, объявлявшую месячник борьбы против «зельдовщины». Что же это за такое была «зельдовщина»? Оказывается, критик Григорий Зельдович, который одобрительно написал в те годы о картине Довженко «Иван». И вот этого критика, а вместе с ним и режиссера, которого он похвалил, целый месяц из номера в номер громил и обличал журнал.

Сейчас эти статьи нельзя читать без улыбки, хотя, наверное, в свое время они доставили Довженко немало неприятностей. Статьи эти давно и заслуженно забыты, а «Ивана» мы по праву числим в ряду великих произведений кино. Его язык сегодня уже не воспринимается как излишне усложненный, и всем нам абсолютно очевидна прекрасная гражданственность фильма. Именно в ней, в высоких идеях, выраженных ярким самобытным языком, а не в одном языке самом по себе сила этого фильма.

И какой бы из фильмов Довженко мы ни пытались анализировать, в нем всегда обнаружится присутствие личности автора — борца и гражданина. Таков он и в своей документальной публицистике военных лет, таков он и в любой из художественных картин.

Традиции Довженко требуют от художника творческого поиска, неуспокоенности, постижения жизни — современности и истории, раскрытия всего, о чем говорит художник образными средствами — образным словом, образной пластикой. Только такое искусство может оказаться достойным мастера, вдохновившего эти традиции.

Я думаю, что довженковское искусство продолжает на нашей студии целый ряд режиссеров. Они не копируют ни язык, ни приемы довженковских фильмов, у них свой путь, они ищут, не довольствуются сделанным вчера; оставаясь самими собой, они идут вперед, дальше. Их картины порой неровны по уровню мастерства, но гражданская их позиция, как правило, четка и бесспорна.

К сожалению, таких режиссеров назовешь немного, и может статься, что студии Украины скоро будут переживать трудный период именно из-за отсутствия талантливой молодой режиссуры. И дело здесь не только в недостаточном уровне кинообразования: прежде чем научить режиссерской профессии, надо найти того, кого можно научить, найти личность. Таких вот ярких, обещающих личностей в Киевском институте пока открыли немного: очень многие фильмы-дебюты огорчительны. Фестиваль «Молодые — молодым», проходивший недавно во Львове и подытоживший работу институтов Украины за последние два года, не дал ни одной картины, достойной приза за лучшую режиссуру. Это обидно. Это заставляет тревожиться.

Зато не внушает беспокойства состояние дел в операторской профессии. Ведь довженковские традиции не ограничиваются сферой одной лишь режиссуры — они продолжаются и в труде операторов, актеров, художников. Фильмы Довженко всегда были сняты сильными операторами, даже если это был операторский дебют. Талантливому режиссеру-автору всегда нужны талантливые соавторы. У подлинного мастера задача творчества состоит и в том, чтобы дать возможность раскрыться тем, кто работает вместе с ним, помочь им сформировать свою систему мышления, свой образный мир — все то, что делает художника художником.

На Украине есть сейчас операторы, особенно молодые, которые способны выполнить на очень высоком профессиональном уровне практически любую сложнейшую режиссерскую задачу. Их изобразительное мастерство и глубина понимания искусства очевидны. Назову хотя бы такие имена, как Александр Антипенко, чья «Мольба» получила недавно приз фестиваля в Сан-Ремо (жаль, что такая поистине довженковская картина создана не на Украине), как Валерий Квас, оператор глубокий, думающий, умеющий достигать в кадре поэтического обобщения, как работающий в Одессе Олег Мартынов, с которым я сни-

мал «Комиссаров» — у него талант нести в пластике мысль, думать изобразительно. Можно было бы назвать и другие операторские имена, но, к сожалению, эти таланты часто остаются невостребованными. Чтобы они могли раскрыться в полную меру, нужны режиссеры, способные вести их за собой, дать им материал для творчества, отмеченный размахом мышления, глубиной и пафосом.

Что касается актерского мастерства на Украине, то в этой области после многих лет процветания ложно понятой довженковской традиции снова наблюдается большой подъем. Было время, когда казалось, что достаточно актеру начать говорить высокопарно, достаточно ему вознестись на эмоциональные и словесные котурны, и он уже наследник Довженко. Но не в этом жизнь и суть традиций великого мастера. Довженко никогда не был ни высокопарным, ни выспренним — он был человечески высок, ему чуждо было все показное, в том числе и показной романтизм, идеализация, украшательство. Он видел мир глазами человека нравственно чистого, умеющего любить и мечтать, умеющего за приметами настоящего видеть далекое прошлое и угадывать будущее.

Это та романтика, которую нельзя сымитировать, ее надо нести в душе — набором внешних приемов ее не передать. А это пытались делать и тем оказывали плохую услугу всей довженковской традиции, потому что зритель, особенно тот, который в силу возраста или каких-то других причин не видел фильмов самого Довженко, невольно переносил на него бездарность его подражателей.

Теперь подобная псевдотрадиция разоблачена, отброшена в прошлое, это уже дало свои результаты, наиболее очевидные в сфере актерского мастерства. На Украине есть сейчас прекрасная плеяда актеров, достойных по мастерству и таланту зваться продолжателями довженковской школы. Назову хотя бы Константина Степанкова, Ивана Миколайчука, Михаила Голубовича, Федора Панасенко. Каждый из них — личность, а это первейшее свойство, какое искал в актере Довженко.

Но актер сам по себе еще не решает успеха картины. Его искусство набирает силу в высокой драматургии и умирает там, где такой драматургии нет. Актер может оставаться личностью лишь в том фильме, где сценарий дает ему мысль, страстную эмоцию, выразительный поступок, активное действие, яркое и умное слово. Но как часто нет этого в наших сценариях и как часто из-за этого даже талант-

«Щорс», 1939

А. Довженко. Автошарж, 1923

ливый актер выглядит на экране не живым характером, а манекеном.

Кинематограф Довженко — кинематограф поэтический. И поэзия его страстная и мужественная. Она полна любви к своему народу, к своей земле, она говорит о красоте национального характера, о его силе и мудрости, о братстве с другими народами. Довженко в каждом своем фильме и в каждом слове был патриотом. Но его патриотизм никогда не был хуторянским, самодовольным, кичащимся своей узостью и ограниченностью. Он имел право сказать о себе, что принадлежит всему миру, и искусство свое называть всемирным. Ведь все самое прекрасное в любой нации — слово ее поэтов, мысль ее ученых, героизм ее борцов, сила духа каждого из ее сынов — все это принадлежит ей, но в неменьшей мере и всем другим народам мира.

Один из своих фильмов мне довелось снимать в Абхазии. Абхазцы гордятся, что именно на их земле героически погиб великий легендарный герой античности Прометей. Но разве Прометей принадлежит только абхазцам или только грекам? Он принадлежит каждому из нас, какая бы национальность ни значилась в наших метриках.

Довженко вырос на украинской земле и вскормлен молоком украинской матери, но принадлежит он всей семье советских народов, всем прогрессивным народам мира. Он был великим интернационалистом и в своих фильмах, и в жизни, и общественной деятельности. Его речи, звучавшие на ассамблеях мира, были полны тревоги за судьбы не только украинского, русского, всего советского народа, но за судьбы всех народов планеты. Он писал в своих сценариях о «нашей русской шинели, самой честной из всех одежд мира», но подразумевал при этом, что в ней, в этой русской шинели, дошли до Берлина, завоевали мир и свободу всем народам Европы и русские, и украинцы, и узбеки, и киргизы. Он писал о «безмерной советской душе» и уже само это словосочетание более чем красноречиво: «советская душа», то есть душа народов, спаянных общностью исторических судеб, задач, целей.

Довженко в своем творчестве мыслил масштабами всей земли: сад, который растил герой одного из прекраснейших его фильмов — Мичурин, должен был украсить всю планету.

Искусство не может быть интернациональным, если оно прежде всего не национально, и Довженко, как никто другой, умел раздвинуть рамки национального до границ всечеловеческого. Потому такое восхищение вызывали его картины и у Ромена Роллана и у Чарли Чаплина. Потому так восхищаются его работами люди самых разных стран и учатся на их примере художники всех континентов.

Нет необходимости доказывать, что наследие Довженко принадлежит не только кинематографу Украины. Он был великим интернационалистом, и сделанное им не только понятно и близко другим народам, но и живет своими традициями в искусстве других народов. Влияние великого мастера можно увидеть

и в фильмах режиссеров России, Закавказья, Средней Азии, Молдавии — всех республик нашей страны, причем обнаруживается оно прежде всего там, где творят не копиисты Довженко, а художники самобытные, оригинальные. Назову таких своеобразнейших мастеров русского советского кинематографа, как С. Бондарчук, А. Михалков-Кончаловский, Ю. Озеров, С. Ростоцкий — у каждого своя тема, свой поиск в искусстве, но для меня они — ученики и продолжатели Довженко. Из творческой честности и бескомпромиссности и рождается духовная близость художников, их общность. И это самое драгоценное в том нравственном влиянии, которое оказывает на других мастеров творчество Довженко.

Все мы знаем, как нелегко дается открытие нового — новой темы, нового характера, новых жизненных конфликтов. Но не слишком ли часто при этом мы сваливаем всю вину на внешние обстоятельства, извиняя себе и творческую робость, и душевную лень, и боязнь риска, неизбежного при любых поисках нового. Для примера напомню хорошо известный в Киеве случай, когда скульпторам предложили устроить личные выставки, куда без всяких отборочных комиссий они могли выставить все, что пожелает их душа. Какой убогой и неинтересной и по темам, и по воплощению, и по образному языку оказалась эта экспозиция! Какую печальную картину творческой инертности продемонстрировали они! А разве мало аналогичных примеров в кино? Потому-то таким радостным событием для всех нас становятся произведения оригинальные и, как все истинно талантливое, неожиданное — они снова и снова доказывают, что нет невозможных для киноискусства тем, нет неинтересных для настоящего художника характеров. Какие человеческие глубины, какое душевное богатство открывается нам каждый раз в таких фильмах, сколько поводов еще раз порадоваться тому, что живы в нашем кино прекрасные довженковские традиции.

Думаю, не ошибусь, назвав продолжателями Довженко и мастеров кино Грузии. Там есть и его ученики по ВГИКу — Отар Иоселиани, Георгий Шенгелая, но, повторяю, дело не в формальном ученичестве, дело в сути творчества. А в Грузии сейчас такая плеяда талантливых мастеров, какой может позавидовать любой кинематограф мира — кроме уже названных, это Тенгиз Абуладзе, Резо Чхеидзе, Эльдар Шенгелая, Михаил Кобахидзе, сценаристы Сулико Жгенти, Реваз Габриадзе.

Сошлюсь для примера на работы, показанные на Всесоюзном фестивале этого года.

Грузинские фильмы, показанные там, воспринимались как праздник. «Мелодии Верийского квартала» Георгия Шенгелая и «Чудаки» его брата Эльдара обрадовали своей яркой народностью. Каждый персонаж — выразительный национальный характер, за каждым проступает народ Грузии, певучий, темпераментный, умеющий ценить юмор, полный неистребимого оптимизма и веры в жизнь. И все это так сочно, талантливо, непосредственно, что чувствуешь: именно в этом жива традиция Довженко, который всегда, при всей своей философичности и сложности, был глубоко национален и народен.

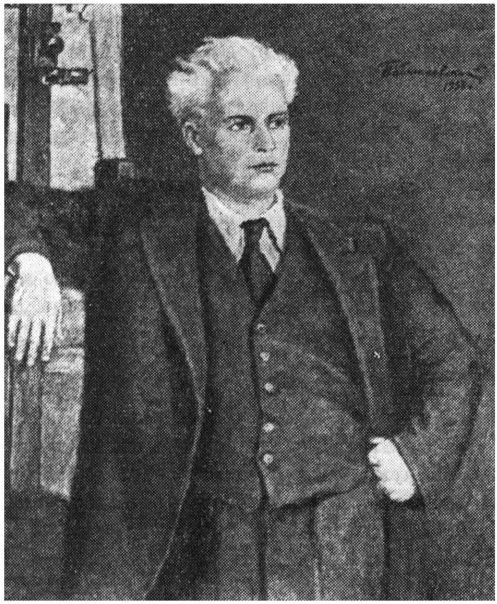
Кстати, в фильмах братьев Шенгелая есть одно наиважнейшее качество его картин — юмор, без которого не постичь высшую математику жизни народного характера, народного духа. Довженковская лепка характера именно потому так впечатляюща и действенна, что в ней всегда присутствует искрящийся юмор, доброта, улыбка.

Ведь без юмора народ все равно что нем. Украина в лучших своих произведениях, в исторических анекдотах всегда выражала себя не только в слезе и в лирике, не только в слове серьезном, но и в слове, сказанном на улыбке, полном острого образного юмора. Оптимизм народа не иссякал и в годы татарского нашествия и в турецкой неволе. Всем памятно хотя бы письмо запорожцев, написанное турецкому султану — сюжет, вдохновивший замечательную картину Репина. Если вглядеться в выписанные художником лица, то в каждом увидишь частицу этого неубиенного народного смеха. Таков же был и Довженко в своих картинах.

Сегодня на Украине эта сторона довженковского наследия слишком мало продвинута вперед — одни мастера не чувствуют в этом своего призвания, другие, быть может, просто не осмеливаются испытать здесь свой талант. По-настоящему проявил себя именно в этом направлении пока что один Леонид Быков. Его последняя картина «В бой идут одни «старики» говорит о чувстве юмора режиссера, его способности к жанровому соединению смешного и трагического, лиризма и патетики. Уверен, что достигнутое здесь он сможет подтвердить и поднять на еще более высокую ступень в своих последующих работах, хотя и этой картиной он принес нашему кинематографу добрую славу.

Хочу сказать еще об одном фильме VII Всесоюзного кинофестиваля — о «Лютом» Толомуша Океева. Это сильный фильм, с крепкой мужской режиссурой. Самое интересное в нем то, что проблемы человеческие, нравственные рассматриваются в сложном, неожиданном контексте столкновения человека и волка. Сквозь джеклондонскую суровость, даже жестокость фильма проступает такая жгучая потребность в нежности, доброте, уважении к человеку и к человеческому в человеке, что выходишь после просмотра буквально пораженным. Философия фильма не лежит на поверхности. Фильм тревожит, заставляет думать, до боли в душе будит жажду человечности. Фильм этот сделан на далекой казахской студии киргизским режиссером, Океев никогда не учился у Довженко, но в духе его фильма узнается довженковская философия жизни, довженковское постижение человеческих характеров.

П. Кончаловский. Портрет А. Довженко, 1950



Как хорошо, что довженковские традиции раскрываются лишь в талантливых картинах. Впрочем, иные из критиков, особенно на Украине, умеют «обнаружить» довженковское и в картине заведомо посредственной. Этим они оказывают плохую услугу и зрителям и создателям картины. Ведь, что таить, художники всегда с готовностью принимают похвалу, и к критике они куда менее восприимчивы. Вот почему так важно сориентировать вовремя художника, направить его на верный путь, помочь ему самому понять, в чем его сила и в чем — слабость. Ведь иногда в силу каких-то необъяснимых причин мы дорожим худшим, а не лучшим в своих картинах.

Скажу еще об одной, наиважнейшей, на мой взгляд, стороне наследия Довженко — о его слове. Как долго кинематограф ждал слова, как мечтал о нем, как силился восполнить его отсутствие всеми доступными средствами. И вот, наконец, свершилось чудо — Великий Немой заговорил. Но как часто мы не дорожим этим чудом, как беден язык наших героев, как сухо, телеграфно, казенно написаны наши сценарии! С экрана почти начисто исчезли слово-образ, слово-характер, слово-метафора, слово-улыбка. Как не вспомнить здесь емкую глубину и образность довженковского слова, начиная еще с немых его картин, когда слово и появлялось на экране всего-то в коротких, двух-трехстрочных титрах. «Не туда бьешь, Иван»,— говорила тощая кляча, обернувшись к своему измученному нищетой хозяи-

ну, и за этими словами открывалась целая эпоха, целый пласт народного сознания и авторского понимания судьбы народной. Здесь и поэзия, и образность, и эмоциональность, и высота звучания слова. Этому мы должны учиться у Довженко, чтобы и в наших фильмах слово зазвучало в полную силу, чтобы исчезла стертость, изношенность его приевшегося употребления, чтобы в нем открывалась его изначальная новизна. И тогда с экрана слово сможет идти в жизнь, сможет влиять на речь наших современников, делать их язык красивей и богаче.

Естественно, каждому художнику, любящему Довженко, хотелось бы создать фильм, достойный его традиций, фильм, которым мог бы гордиться весь наш кинематограф. Но, естественно, не каждый новый поход даже талантливому художнику приносит удачу. Не будем этого бояться! Пусть предметом нашей гордости будут не только находки, но и поиски, в них наша смелость, наша творческая честность, наша готовность критически пересматривать сделанное вчера и задумываться о тех задачах, которые поставит жизнь страны перед искусством завтра. Только так мы можем продолжить жизнь довженковских традиций.

Мы живем в непростое время, которое постоянно выдвигает новые проблемы, требует на них ответа, требует от художника быть на уровне этих проблем. Современность по-прежнему остается главной темой наших произведений. И в этом замечательным примером является для нас Довженко. Он всегда был художником жгуче современным, и когда говорил о сегодняшних героических делах нашего народа, и когда обращался к его прошлому, и когда заглядывал в будущее.

По нашим фильмам грядущие поколения будут судить о том, чем жили люди наших дней, как трудились, о чем думали, мечтали, как любили, страдали, верили. И чтобы нам не стыдно было перед теми, кто придет за нами, мы должны быть на уровне тех требований, которые выдвигает наш сегодняшний день, народ, партия, время. Ведь по нашим фильмам грядущее будет судить не только о наших современниках, но и о нас: какими были мы — были ли мы гражданами своей страны, достойны ли были мы своей высокой профессии, умели ли мы мыслить, чувствовать, творить так, чтобы нашими произведениями говорила эпоха?

С. Фрейлих

Жажда эпоса

У каждого художника есть свое главное произведение.

Для Эйзенштейна это был «Потемкин».

Для Пудовкина — «Мать».

Для Довженко — «Земля».

С этим все согласились, именно э т и произведения 117 кинокритиков мира включили в список «лучших фильмов всех времен и народов». Сколько бы потом ни повторялась эта анкета, критики неизменно среди шедевров указывали «Землю»; поступал так и автор этих строк, хотя, откровенно говоря, каждый раз в данном случае колебался, не зная, чему все-таки отдать предпочтение — «Земле» или «Арсеналу».

Что и говорить, совершенство «Земли» неоспоримо. Может быть, нигде, как в этой картине, Довженко так мудро не столкнул жизнь и смерть, любовь и ненависть, красоту и уродство — эти непременные конфликты его произведений. Вечные проблемы искусства Довженко наполнил своим, личным содержанием: он рассказал о деревне, которую запомнил с детства, теперь там шла коллективизация, и она разделила односельчан по законам классовой борьбы. Удивительное дело: в «Звенигоре» действие происходит несколько веков, в «Арсенале» мы видим всю Россию, но истинного масштаба Довженко достиг именно в «Земле», хотя действие здесь происходит в одном селе в течение нескольких дней.

Конфликт между близкими всегда воспринимается острее. Тем более конфликт исторический.

Герой картины Василь появляется на своем тракторе и перепахивает межи. Новый человек, Василь стремится соединить разные эпохи, и это стоит ему жизни. Кулацкий сын Хома его убивает.

Пушкин писал, что уже сам план Дантова «Ада» гениален.

Фабула «Земли» мудра и наивна, как сказка. Просто следить за ней — уже удовольствие.

В другом случае фабула эта могла бы послужить основанием для трагедии. В самом деле— разве не трагична в высшем смысле этого слова сама ситуация: Хома, убивая Василя, дает ему бессмертье, себя же самого обрекает на вечные муки и одиночество. Для трагедии следовало бы, разумеется, пойти в глубину характеров героев, стремясь к иной степени индивидуализации и разработки мотивов поступков.

Довженко — эпический художник. Главное лицо его картин — он сам. Мы слышим его голос. События и люди возникают в его рассказе или, лучше сказать, с к а з е.

Драму и эпос движут разные начала.

В драме формируется характер.

В эпосе формируется наше отношение к характеру. Здесь господствует воля художника, он вправе прерывать действие, чтобы пофилософствовать, поговорить не на тему, а то и прямо обратиться в зрительный зал — потом, в звуковом кино это будет очевиднее (вспомним, например, монологи Щорса или внутренние монологи Мичурина), в немом фильме эти философские размышления воплощаются пластически: изображением лиц, пейзажами, длительностью сцен и ритмом их чередований.

Неожиданны в картине проявления страстей не только действующих лиц, но и поэта, который ведет рассказ.

То он заставляет своего героя застыть в лунную ночь в объятиях с Наталкой (как прекрасно это остановившееся мгновение), то вынуждает его пуститься в невообразимый пляс, когда он возвращается со свидания, именно в этот момент и настигает его пуля.

Какие поразительные перемены настроения дарит нам этот эпизод, последний в жизни Василя. Сцену любви Василя и Наталки иной поэт сопроводил бы божественным хоралом, Довженко же поступает по-другому: у каждой калитки он ставит такую же пару в эту ночь любви, грешной, всеобщей, земной, и в этом проявилось лукавство поэта, он щадил своих героев, охраняя их чувство от выспренности.

Довженко знал законы снижения.

Классическим примером может послужить здесь сцена, в которой Василь появляется на тракторе. Сцена эта — одна из кульминаций: за действиями Василя наблюдает вся деревня — и враги и единомышленники. Вдруг трактор стал — в радиаторе выкипел остаток воды. На глазах изумленной публики Василь наполняет радиатор, отправляя естественную надобность. Сцену резко критиковали за натурализм, хотя эта сцена — необходимая часть классической картины «Земля». Сцена кажется натуралистической, если ее видеть «отдельно», но ее надо видеть именно в структуре образа неумирающей природы, поэтичной во всех своих высоких и простых проявлениях. Ее надо видеть в глубокой связи с финалом, когда в лунную ночь жизнерадостного Василя сражает кулацкая пуля. В сцене с трактором Василь был «снижен» умышленно; такой поступок был парафразом действия, которое можно было бы определить как «отдать себя», «пролить кровь». Таким образом к патетической сцене смерти в лунную ночь художник движется не прямолинейно; перед патетикой он «снижает» действие, чтобы идти к цели другим, внутренним ходом, который не сразу для нас очевиден.

В каждой картине Довженко есть сцены смерти и похорон. Может быть, именно эти скорбные сцены больше всего скажут нам о различии переживания, которое внушает нам эпопея, и чувства, которое испытываем мы, когда смотрим драму или мелодраму тем более.

В драме перед нами происходит действие непосредственно, непосредственны и переживания героя. В эпосе герой не заламывает руки, не посыпает голову пеплом. Неравнодушие эпоса уравновешенно, мудро. Именно

так начинается повествование «Земли». Умер дед, яблони протянули над ним свои ветки с плодами. Об этих яблоках очень точно уже написано, теперь же автор хотел бы обратить внимание в этом же кадре на фигуру Василя — он застыл над умершим, а лицо его тронуто улыбкой. Может быть, это самая гениальная сцена у Довженко, и нам теперь кажется, что именно по поводу этой сцены сказаны следующие слова Томаса Манна:

«Величие его (эпоса.— *С. Ф.*) — благостно, умиротворенно, светло, мудро — «объективно». Оно сохраняет дистанцию по отношению ко всем вещам, оно о б л а д а е т этой дистанцией по самой своей природе, оно царит над нами и с улыбкой взирает на них с высоты, хотя в то же время вовлекает в них, вплетает в них слушающего или читающего. Искусство эпоса — «аполлонийское» искусство, если пользоваться термином эстетики; ибо Аполлон далекоразящий — бог дали, бог дистанции, объективности, бог иронии. Объективность — это ирония, и дух эпического искусства — дух иронии.

Здесь вы в недоумении спросите себя: как объективность и ирония? Что между ними общего? Разве ирония не прямая противоположность объективности? Разве она не проявление высшей степени субъективного взгляда на вещи, не выражение романтического произвола, решительно противостоящего всякому классическому покою и объективности? Это верно. Слово «ирония» может иметь и такое значение. Но здесь я вкладываю в него и более широкое и высокое содержание, чем то, которое ему сообщает романтический субъективизм. Благодаря присущей ему невозмутимости содержание это почти беспредельно, ибо оно является содержанием и смыслом с а м о г о и с к у с с т в а, — всеприятием и уже в силу этого — всеотрицанием; ясный, как солнце, радостный взгляд, объемлющий целое, и есть взгляд искусства, иначе говоря, взгляд с высоты свободы, покоя и объективности, не омраченный никаким морализаторством»*.

* Т о м а с М а н н, Собр. соч. в 10 томах, т. 10. М., «Гослитиздат», 1961, стр. 277—278.

А. Довженко на съемках фильма «Земля»

Морализаторство недостойно эпоса так же, как недостойны эпоса выспренность или чувство отчаяния.

Свой фильм о коллективизации Довженко ставил по горячим следам событий, но события эти художник увидел как бы издалека, когда муки борьбы уже миновали, остался их исторический смысл.

Эта дистанция есть проявление тенденциозности художника, убежденного в исторической правоте происходящего.

— Моя фильма — большевистская!* — сказал однажды Довженко.

Это было сказано по поводу «Звенигоры». Довженко имел право потом сказать так по поводу каждой своей картины, каждого своего литературного произведения.

* А. П. Д о в ж е н к о. Собр. соч. в 4-х томах, т. 1, стр. 254.

Тенденциозность художника питает эпическое достоинство «Земли», и нигде оно так не проявляется, как в изображении природы и народных сцен.

В картине нет пейзажа в обычном смысле этого слова. Пейзаж в «Земле» — не «окно в природу» из павильона, не «натурная сцена».

Природа — местожительство человека.

Нет в картине и «народных сцен» в старом традиционном смысле этого определения, которое бытовало в русском дореволюционном кино.

Здесь главное открытие Довженко, которое он сделал вместе с Эйзенштейном и Пудовкиным. Основоположники советского кино не только изобразили революцию, они совершили революцию в самой природе кино, основой их эстетических открытий и стало то, что наперекор всем кинематографическим традициям они решились «в центр драмы двинуть массу». Они разгримировали человека и показали его историческое значение.

В каждой картине Довженко есть дед.

Дед — не старость.

Дед — вечность.

Художник не идеализирует своих стариков, он не льстит народу. Он обнажает противоречия народной жизни. Это есть и противоречия истории.

Кульминационные сцены — это массовые сцены. Они бурлят, здесь сходится прошлое и будущее. Когда хоронят Василя, новые революционные песни переплетаются над движущейся массой со старыми, обрядовыми, мелодии, сталкиваясь, заполняют все пространство над селом в этот момент прощания с Василем, погибшим на переломе эпох.

Ирония, скользнувшая в улыбке Василя, царит уже до конца картины.

В финале Наталка обнимается уже с другим. И в этой короткой сцене тоже есть всеприятие и всеотрицание, ибо здесь есть и горечь измены и радость бессмертия.

Кончается картина тем, чем начиналась: вся земля усеяна яблоками и арбузами, идет дождь, капли дробятся об упругость зрелых плодов.

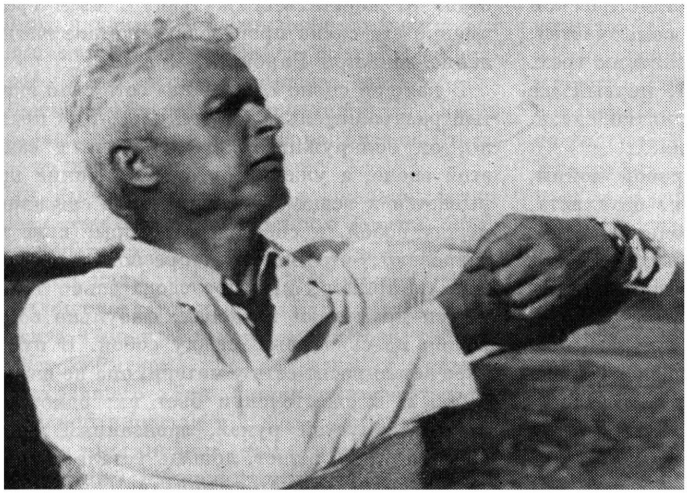
Соразмерность частей «Земли» опирается на неповторимый, довженковский темпоритм, изумительный в своих взлетах и снижениях, придающих немой картине почти музыкально обозначенную законченность. Средствами пластики и монтажа Довженко достиг такой цельности, художественной замкнутости, исчерпавшей, казалось бы, сами возможности дозвукового кино.

Свой предыдущий фильм, «Арсенал», Довженко строил по другим правилам. Структура «Арсенала» незамкнута, причем открыта она в обе стороны. В действии нет завязки (персонажи, которых мы видим в первой трети картины, больше уже потом не появляются), и развязки в картине нет, действие как бы обрывается на кульминации — на сцене расстрела главного героя — рабочего Тимоша. К этой знаменитой сцене, в которой герой все-таки остается невредимым, словно его заворожили от пуль, мы еще вернемся, теперь же подчеркнем сразу, что в «неправильности» «Арсенала» есть свой глубокий смысл, даже закономерность, и ключ к ее пониманию мы находим в следующих словах Довженко:

— Я ставил «Арсенал» по принципу «монтажа аттракционов».

Определение «монтаж аттракционов» принадлежит Эйзенштейну. Так называлась его статья, которая излагала принципы его постановки «Мудреца» (по Островскому) на сцене театра Пролеткульта. Поначалу «монтаж аттракционов» считался чисто театральным манифестом, он давал возможность еще до появления новой современной драматургии использовать классическую пьесу для создания открытого политического спектакля путем актуализации ее сюжета, ввода в него злободневного материала, а также современных политических фигур в качестве действующих лиц. «Монтаж аттракционов» был способом создания агитационного спектакля с использованием в нем аттракционной зрелищности цирка и варьете, то есть низких жанров, приближающих действие к широким массам.

Многое в статье «Монтаж аттракционов» было данью времени начала двадцатых годов с их ригористичностью, которая проявилась



А. Довженко на съемках фильма «Мичурин»

в частности, и в «наскоках» на классику. Это было время экспериментаторства в области овладения механизмами воздействия на психику зрителя, однако нередко случалось и такое: экспериментируя над методикой воздействия, картины подчас забывали... воздействовать. «Часы разбирались на колесики, — писал по этому поводу позднее Эйзенштейн,— но переставали ходить».

Но глубинная идея «монтажа аттракционов» имела положительные последствия, и это особенно проявилось именно в кино, когда молодые новаторы «самого важного из искусств» попытались «в центр драмы двинуть массу», то есть показать народ не в качестве лишь исторического фона, а как героя действия. Это заставило отказаться от традиционных приемов буржуазного кино с его драматургией, с его устоявшейся системой мотивации поступков, мелодраматическими фабулами и кинозвездами. Прикосновение к самой истории, грубый, зримый быт масс, изображение без грима новых героев — рабочих, красноармейцев, крестьян, то есть фигур совершенно новых для искусства, действующих по законам иной психологии, — все это потребовало и иной выразительной системы. Художественное кино стало формироваться из первичной материи — жизни, оно становилось как бы документальным, на экране реставрировались действительно происходившие еще недавно исторические события, и героев играли не «звезды», а типажи или актеры, понимающие психологию новых героев и умеющие не только играть, но и быть ими на экране.

Приемы «монтажа аттракционов» отвечали исторической задаче сблизить кино с политикой, с революцией, а в самом кино — высокие жанры с низкими. «Монтаж аттракционов» в кино стал принципом создания эпоса о событиях, только что пережитых.

Принцип этот Эйзенштейн и Довженко использовали совершенно различно.

«Потемкин» выглядит как хроника», — говорил Эйзенштейн. В самом деле, события в картине словно бы воспроизводятся в настоящем времени, то есть увидены как бы «глазами очевидца» (определение Л. Козлова).

В «Арсенале» действие отодвинуто в прошлое, оно воспроизводится как воспоминание поэта, как его переживание. В картине хроника восстания перевоплощена в поэтический сказ.

Фильм посвящен знаменитому восстанию рабочих киевского завода «Арсенал», подня-

тому против буржуазно-националистической Центральной Рады. В фильме семь частей, о восстании рассказывается в последних трех.

Довженко начинает издалека, первый же титр настраивает нас на восприятие сказа,

— Ой, было у матери три сына...

Мы видим сцены первой мировой войны, Они набросаны кистью отнюдь не баталиста. Сцены, как правило, воспроизводят моменты после сражения или перед сражением. Или просто пейзаж войны: поле, обезображенное колючей проволокой, серое небо, низкий горизонт, один-единственный труп. Или: силуэт двух фигур — застыл, оцепенел немецкий солдат, словно осознал бессмыслицу войны, офицер грозит ему, а затем стреляет в спину из парабеллума.

В такой же манере исполнены сцены в тылу. Опустошенная деревня. Сидит на полу безногий инвалид с «Георгием» на груди. Женщина пашет в поле. Пустынная улица: стоит другая женщина, проходит урядник, наверное, единственный уцелевший мужчина в этом селе; урядник остановился около женщины, воровато оглянулся, потрогал ее за грудь, пошел дальше, женщина словно его и не заметила. Экран здесь кричит об опустошенности человека, от сцены веет жутью. В свое время именно эта сцена произвела огромное впечатление на Анри Барбюса.

В каждой сцене «Арсенала» есть свой скрытый раздражитель, свой импульс. Как правило, он обнаруживается сполна не в самой этой сцене, а уже в другой. Художник прорывается к вещам, совершенно не связанным между собой, к событиям, которые и не подозревают, что могут корреспондироваться. Вот, например, как последовательно нагнетается драматизм в сценах, фабульно совершенно не связанных между собой. В пустой избе дети просят есть у матери, она не владеет собой и в ожесточении бьет их; однорукий инвалид (пустой рукав, завязанный узлом, треплет ветер) пашет, лошадь устала, заупрямилась — не движется, инвалид берет в зубы вожжи и кнутом бьет ее до изнеможения, бьет пока сам не валится, тогда лошаль поворачивается и говорит: «Не туда бьешь, Иван»; теперь мы видим за столом Николая II, царь записывает в дневник: «Сегодня убил ворону. Погода хорошая. Ника». Что общего между этими сценами, между этими историческими и безвестными фигурами? Об этом говорит только последующая сцена, мы видим взрыв,

«Звенигора», 1927

который воспринимаем как развязку негодования. Художник возвращает нас к эпизодам войны, и здесь дает сильнейшую сцену: мы видим пожилого немецкого солдата, корчащегося в смехе от «веселящего газа».

Кончилась первая, экспозиционная, часть картины, а главный герой ее Тимош Стоян еще не появился.

Мы увидим его впервые в эшелоне, среди солдат, уже возвращающихся с фронта. Эшелон попытаются разоружить гайдамаки Центральной Рады, но Тимош организует отпор, и эшелон следует дальше по маршруту. С этого момента Тимош — в каждом эпизоде, он или движет событием, или является свидетелем происходящего. Так Тимош оказывается на Софийской площади в Киеве, когда контрреволюция организует там «крестный ход»; своеобразный националистический маскарад, который должен был показать единство нации, дан с точки зрения Тимоша, сознательного рабочего, большевика, понимающего подоплеку этого националистического зрелища.

С появлением Тимоша в картине обнажается главная тема ее: Украина — народ — революция.

Узловой момент в развитии этой темы связан со столкновением Тимоша с офицером, вербующим в казарме солдат в петлюровскую армию.

— Ты ведь украинец? — спрашивает офицер.

— Да, я рабочий, — ответил Тимош сурово, глядя офицеру в глаза.

Так решает национальный вопрос украинский рабочий, большевик Тимош Стоян, ставший затем главной фигурой восстания.

Фигура Тимоша связана с народным преданием о бессмертии. Тимош дважды в картине берет верх над смертью. В финале, когда гайдамаки расстреливают героя, а пули его не берут. И в начале, когда эта же тема решена в другом эмоциональном ключе: разбивается эшелон с фронтовиками, и вот из-под обломков появляется фигура Тимоша, он смотрит с удивлением вокруг и принимает решение:

— Сделаюсь машинистом.

В герое явны фольклорные черты, вместе с тем Тимош не этакий Иванушка, по неведению творящий добро. Поступки Тимоша сознательны в классовом отношении, они всегда социально мотивированы. В таком качестве Тимош появился у Довженко уже в «Звенигоре», еще более круто замешанной на фольклоре. Однако в «Звенигоре» предания, этнография, старинный национальный быт то и дело берут верх над художником, и ему не всегда удается соединить прошлое с настоящим.

В «Звенигоре» фольклор был почвой.

В «Арсенале» — средством. Теперь Довженко увереннее использует высокие и низкие жанры фольклора: думу, былину, историческую песню — с одной стороны, частушку, мотивы обрядовой поэзии, загадку, лирическую песню, с другой. Он легче смешивает эти жанры, и это обеспечивает ему возможность внезапных переходов от патетики к фарсу, от лирической сцены к комической. Некоторые близорукие критики обвиняли в свое время Довженко в национализме, в идеализации старого крестьянского уклада. Они не заметили, что Довженко, вышедший из недр трудового крестьянства, никогда главным героем не делал просто крестьянина, или, как Довженко говорил, селюка. Главным героем его картин был крестьянин, который с т а н о в и л с я трактористом («Земля»), машинистом («Звенигора», «Арсенал»), рабочим Днепрогэса («Иван»), воином, освобождающим Европу от фашизма («Повесть пламенных лет»), участником коммунистической стройки («Поэма о море»). Его герой оказывается между двумя мирами, однако борьбу между прошлым и настоящим Довженко не упрощает. Разрыв со старым составляет трагический элемент его фабул, и в то же время выход к новому — смысл его патетических финалов. В вековых традициях нации он отличал непреходящие ценности от преходящих. «Арсенал», как никакой другой фильм у Довженко, показывает, что национальное как форма жизни может таить в себе разное содержание, иногда даже совершенно противоположное — прогрессивное и реакционное, революционное и контрреволюционное. Национальный фоль-

клор питает стиль художника, его передовое миросозерцание, в то же время мы видим в картине, как под старинное, народное, вечное подделывается неистинное, преходящее, антинародное по своей сущности явление. Довженко, как заметил исследователь его драматургии, «использовал и архаические слова и обороты — чаще всего для создания сатирического эффекта (такова, например, в «Арсенале» напыщенная, с большой примесью церковной, лексика в гротескном описании националистических «торжеств» на Софийской площади)»*.

Довженко не возвращался назад, он обогащался прошлым.

В стиле «Арсенала» мы ощущаем причудливый сплав приемов фольклора и экспрессионизма. Может быть, сильнее всего это чувствуется в изображении кошмаров войны в начальных сценах и в финальном эпизоде расстрела арсенальцев. В этом же ключе дана и сцена возвращения фронтовика к жене, у которой в его отсутствии появился ребенок. Аналогичная сцена происходит трижды: с русским солдатом, немецким и французским. Трижды возникает в этих сценах горестный вопрос: Кто? Wer? Qui?

В каждом из этих эпизодов, происходящих в разных странах, повторяется одна и та же мизансцена, и это только усиливает драму. Расположение фигур в декорации, использование одного сильного источника освещения подчеркивает смятение, сгущает драму, придает ей почти фантастический смысл. Но здесь как раз и обнаруживается, что приемы экспрессионистов можно использовать совершенно в различных целях. Экспрессионисты в кино противопоставили себя натуре, они отдали действие во власть декорациям**, с их мечущимися линиями и плоскостями, в которых подчеркнуто ненатуральными должны были быть и игра актера, его грим, жест, движение, все это должно было выразить состояние смятения, ужаса. Протест против насилия в годы послевоенного хаоса приводил художников этого направления к отрицанию самой объективной действительности, к утверждению «абсолютной власти мозга».

Беря в свой арсенал приемы экспрессионизма, Довженко решительно выводит действие на натуру со всеми вытекающими отсюда последствиями — он соединяет, казалось бы, несоединимое: субъективность, рационализм экспрессионизма и естественность фольклора с его наивной эпичностью. Такой синтез мог произойти на базе революционных изменений действительности. Синтез — не лабораторная проблема. Синтез — историческая проблема. За ним всегда стоит новое соотношение личности и истории. Элементы, которые составляют синтез, не остаются в своем прежнем состоянии, они преобразуются и создают новое художественное единство, новый стиль.

Стиль «Арсенала» — субъективный эпос.

Довженко рассказывал в своих произведениях о важнейших политических событиях XX века, и вместе с тем он неоднократно говорил: «Все мои картины — это мой дед, это мой отец, это я сам».

Герой картин Довженко это всегда alter ego художника. В «Звенигоре», «Арсенале», «Земле», по существу, один и тот же герой, его играет артист Свашенко, воплотивший национальный тип. Свашенко похож на Довженко, они были ровесники. В той же манере играл потом в «Щорсе» главного героя артист Самойлов. Теперь опубликованы записные книжки, и мы можем убедиться, что монологи Щорса — это сокровенные мысли Довженко, записанные задолго до того, как возникло намерение ставить этот фильм. Дневники дают нам представление и о том, как формировался стиль Довженко. В дневниковых записях много крови, грязи, быта. Довженко как бы очищал материал, он освобождал явление от быта, чтоб добраться до его философской сути. Тимош в финале «Арсенала» не падает не потому, что он символ*. Через

* Ю. Барабаш. Довженко. М., «Художественная литература», 1968, стр. 163.

** Вспомним, что именно в картинах экспрессионизма, который свое классическое выражение нашел в немецком кино первой половины 20-х годов, художник-декоратор считался таким же творцом фильма, как сценарист и режиссер.

* А. П. Довженко неоднократно это подчеркивал сам. Вспомним его обращение к зрителям, обсуждавшим его картину: «Предупреждаю, не говорите о символах» (Собр. соч. в 4 томах, т. 1, стр. 265).

«Арсенал», 1929

лет тридцать в фильме «Коммунист» повторится аналогичная ситуация, в которой герой фильма Губанов, расстрелянный, застынет на мгновение в неподвижной позе, чтобы затем рухнуть на землю.

Обе картины в данном случае одну и ту же идею выражают разными средствами, то есть разными средствами возвышают одного и того же героя — рядового участника революции.

В «Коммунисте» Губанов должен был упасть, и в этом его человечность. Фильм «Коммунист» — кинороман, у героя есть личная биография, быт здесь есть средство изображения среды, в которой сложилась психология героя, его поступки мотивированы средствами детализации.

В эпическом «Арсенале» художник остановил мгновение, чтобы мы почувствовали монументальность образа. Детализация в данном случае только бы повредила художественности, а стало быть, человечности героя. Здесь мы снова вернемся к фольклорным мотивам в творчестве Довженко, к тому, почему все-таки он возражал против того, что его Тимош — это символ. Справедливее говорить не о символическом, а о сказочном начале в образе Тимоша Стояна.

Сказка, которую считают предтечей эпоса, не знает психологических мотивировок. Сказка не объясняет, почему герой полюбил, не объясняет и поразительные поступки героя, она просто верит в них. Эпос и сказка не боятся идеального героя, более того, они нуждаются в нем, они замалчивают психологические мотивы его поступков, чтоб придать этим поступкам величие.

Чем больше в «Арсенале» утаиваются психологические мотивировки, тем контуры образа Тимоша становятся четче.

Монументальность образа героя достигается тем, что в картине резко «контурирована» сама фабула.

Довженко не дает подробностей восстания, хотя картина свидетельствует о том, что подробности эти ему хорошо известны. Рассказывая, он опускает то, на чем иной мастер обязательно задержал бы наше внимание, и вместе с тем щедро отдает экранное время сценам, казалось бы, совершенно необязательным для движения к конечной цели.

Стиль повествования состоит в том, что автор рассказывает не подряд, а как бы лишь то, что запомнил, что врезалось в память и разбудило воображение. Действие проскаки-

«Земля». 1930

вает на кульминациях, оставляя за кадром быт и неистовство еще не осмысленных непосредственных переживаний.

Условность манеры повествования, с которой мы встречаемся в «Арсенале», проявляет себя и в патетических сценах и в сценах комедийно-гротесковых. Эта условность не преднамеренна, она есть результат переживания, результат экстаза, объясняющего выход в другую мерность правдоподобия.

В структуре картины есть два момента, два динамических «аттракциона», с помощью которых Довженко как бы разгоняет действие, чтобы преодолеть притяжение быта и повседневных психологических мотивировок. Первый раз это происходит в середине второй части картины, когда эшелон с демобилизованными срывается с тормозов и бешено мчится мимо станций; второй раз — когда красные артиллеристы мчат на шестерке лошадей убитого товарища, привязанного к лафету. (Не следует только думать, что в этих двух сценах такого рода движение является только приемом. Как раз именно в поэтическом кино мастеров 20-х годов движение перестало быть только приемом, оно обрело новый смысл, ибо стало служить выражению многообразия и полноты жизни.

Киноискусство освобождалось, с одной стороны, от театральности, с другой — от фетишизации движения в приключенческих фильмах. Движение освободилось от функциональности, от фабульных причин, оно несло в себе смысл, настроение.) В этих двух моментах действие переключается на регистры необыкновенного, и мы уже не спрашиваем, почему начинают разговаривать лошади, почему летний пейзаж в пределах одной сцены сменяется зимним, не удивляемся, когда на стене оживает портрет Шевченко, и поэт, как живой, гасит зажженную перед ним лампаду. Мы воспринимаем как должное, когда короткий миг перед первым выстрелом по врагу арсенальского орудия растягивается во времени и пространстве — разве это не внушает нам мысль о силе духа пролетарского восстания, о его мировом значении?

Возвышенное не было у Довженко абстрактным. Едва достигнув общечеловеческого, почти космического масштаба, он тут же возвращается к земному, обычному переживанию. Он неоднократно говорил о том, что художник должен работать двумя кистями: крупной — выписывать пространства, время, скорости; мелкой — ресницы, едва уловимые человеческие переживания.

В вагоне бешено мчавшегося поезда мы успели разглядеть веселого гармониста, а потом, в момент катастрофы, гармошка выскочила из его рук и уже на платформе, одна, изогнулась и издала свой последний вздох. Перед бешеной скачкой лошадей, артиллеристы, укладывая убитого бойца, перехватывают лицо веревкой, чтобы голова не билась о лафет.

Бойцы привозят убитого к матери, которая ждала их над свежевырытой могилой.

Довженко не считал необходимым объяснять, откуда мать знала, что сын погиб. Зрителю, который недоумевал по этому поводу, он ответил:

— Мать убитого сына всю жизнь стоит над его свежей могилой.

Таково было художественное мышление Довженко в «Арсенале», оно современно, оно соответствует сегодняшнему представлению науки о системе «обратных связей» и «опережающем отражении».

Мы по-прежнему убеждены, что «Земля» — самое совершенное произведение Довженко, которое справедливо зачислено в классику кино.

В «Арсенале» Довженко сделал открытия, давшие выходы в современное кино.

И если Эйзенштейн сказал: «Мой «Грозный» вышел из «Потемкина», то Довженко мог с тем же основанием сказать по поводу своего последнего фильма: «Мой «Мичурин» вышел из «Арсенала»*.

Выдающиеся мастера поэтического кино приходят в зрелые годы к философской драме, к трагедии.

Кино всего за три-четыре десятилетия как бы повторило общий ход развития культуры, в истории которой сначала был эпос, потом трагедия, сначала Гомер, потом Эсхил.

В 20-е годы эпос Довженко регулировался лирикой, именно в этом смысле мы и говорили о «субъективном эпосе» его картин. Герой его немых картин был не столько драматическим, сколько лирическим героем, и в этом состоит еще мало исследованная особенность поэтического кино.

Выход к «Мичурину» был для него закономерным, о чем говорят и замыслы фильмов «Поэма о море», «Тарас Бульба», «Золотые ворота». В набросках к неосуществленной трилогии «Золотые ворота» Довженко пишет:

«Жизнь послала нам сюжеты необыкновенные. Они взывают к художественной обработке.

Фантастическое смешалось с героическим.

Жестокость со спокойствием и благородством человеческого духа.

Низость с верностью.

Хихиканье и агаканье безумцев с непоколебимым сарказмом смелого разума на пути к подлинной цели человеческой эволюции: к единству мира в мысли и действии».

Трагедия, сохраняя масштаб эпопеи, давала новый магический кристалл — глубинный человеческий характер, в котором сходились и разрешались противоречия жизни.

Трагедия стимулировала углубление синтеза кино: она не могла обойтись без ц в е т а.

Довженко писал: цвет нужет для радости. Трагедию он понимал по-бетховенски, его прорыв из черно-белого кино к цвету был знамением времени.

Эпос развился в роман в творчестве мастеров прозаического направления. Довженко до конца оставался поэтом; как и Эйзенштейн, он обратился к трагедии как к новому источнику эпического.

* Говоря о «Мичурине», автор имеет в виду первую редакцию фильма, а также пьесу на эту же тему «Жизнь в цвету».

А. Мишурин

На съемках «Щорса»

Из киноинститута я попал прямо в киноакадемию — академию Александра Петровича Довженко. Нашему академику не было тогда еще и сорока лет, а мы, все его друзья и

помощники по кинобоям, называли его «стариком». По своему объему, по значимости и по художественной ценности картина «Щорс», работу над которой он тогда начал, была огромной.

Иногда мне казалось, что Довженко обладает какой-то сверхъестественной силой, каким-то особым гипнотическим даром. Слова «нет» в нашей съемочной группе не существовало. Было только «да». Да, будет выполнено, да, будет сделано! Что бы ни задумал Александр Петрович, а он довольно часто отходил от написанного в сценарии, мы все как один, как верная рать бились за его мысли, за его придумки. После съемки того или иного кадра он оглядывал нас всех, ища сочувствия и поддержки. Своим взглядом он как бы спрашивал: «Ну как получилось? Вышло?» И когда мы отвечали ему утвердительно, счастью его не было границ. Когда же у него что-нибудь не получалось, он доходил до отчаяния, ибо он, как никто другой, был строг к самому себе.

Мы его любили даже тогда, когда он нас бранил, ибо знали, что Александр Петрович без дела бранить никогда не станет. Самое «страшное ругательство» его было «безрукобезногослепорожденные». Выпаливал он его одним духом, но и оно было беззлобным и произносилось с присущим только ему довженковским юмором. Часто, разгоряченный творческим порывом, он взывал: «Где мои руки, ноги? Где мои аккумуляторы? Где мои помощники? Где моя тишина? Дайте мне химически чистую тишину. И где, наконец, моя техническая интеллигенция?»

Довженко обладал врожденной аккуратностью, опрятностью и чистоплотностью. Эти его качества сквозили во всем. В одежде, прическе, походке. Он терпеть не мог неаккуратных, расхлябанных людей. Увидев кого-либо в павильоне или в коридоре студии в головных уборах, насупившись, бормотал:

— Скиньте шапки... Селюки! Вы находитесь в храме искусства.

Терпеть не мог он вездесущую павильонную грязь и пыль. В декорациях и подходах к ним заставлял надраивать до палубного блеска полы и застилать подходы к ним мокрыми тряпками.

— Входите в павильон с чистой душой и особенно с чистыми ногами, — не то шутил, не то приказывал он.

Ненавидел, когда под ногами что-нибудь путалось. Особенно это относилось к осветительным кабелям.

— Куда от них денешься, — оправдывались осветители.

— А вы их подвешивайте и монтируйте на осветительных мостах и практикаблях, — веско советовал Александр Петрович.

●

Фильм «Щорс» мы начали снимать зимой 1937 года. Группа располагала по тем временам всем необходимым. На нее было обращено особое внимание партии и правительства. Не знаю, чего это стоило Довженко, но он добился строительства на территории студии большого корпуса с двумя павильонами, корпуса, который и по сей день носит имя «щорсовского». К началу съемок фильма это здание было готово, и мы всей группой поселились в нем.

Перед первой съемкой Довженко выступил с пространной речью. Это была не речь, а скорее теплая задушевная беседа. Он говорил, как мы должны работать. Какими мы должны быть чистыми душой и телом. Как бережно должны относиться к тем материальным ценностям, хозяевами которых мы становились. Много говорил об образах фильма. Каким он видит Щорса — этого кристально чистого, красивого человека, беззаветно преданного делу Ленина, делу партии и Советской власти. Какими он видит батьку Боженко, молодого и старого Чижей, соратников Щорса. Какими он видит его врагов, врагов революции и врагов Украины — украинских националистов во главе с атаманом Петлюрой.

Во время этой беседы, рядом с Александром Петровичем сидел молодой парнишка с ниспадающим золотистым чубом. Довженко в конце концов представил его, и мы все были поражены, когда он сказал нам, что Николай Мака-

«Щорс», 1939. Щорс — Е. Самойлов

ренко и будет в нашем фильме играть Щорса. Когда в кулуарах кто-то из нас заикнулся о том, что актер-де молод и абсолютно не похож на настоящего Щорса, Довженко обиделся и заявил, что это ничего не значит. Важно, чтобы он был талантлив и неистов в своих творческих поисках, а молодость — так что же, и Щорс тоже был не из стариков.

Съемки начались недалеко от Киева в селе Никольская Слободка. Первые снятые кадры были кадрами прощания.

Довженко очень любил снимать сцены прощания и, если хорошо вспомнить, то такие сцены есть во всех его фильмах.

Время не терпело. Зима была на исходе, а снять надо было много сложных зимних эпизодов. Группа выехала в экспедицию, в Чернигов.

Первая съемка в Чернигове была на мосту через Десну. Довженко в валенках, сером пальто на меху и колонковой шапке был прекрасен. Он по колено в снегу бегал от одного аппарата к другому. Сам строил композицию кадра, давал советы, что и как снимать, как вести панорамы. В съемках принимали участие пехота, кавалерия и артиллерия, не считая обозов.

Все четыре камеры были в работе. Часа три Довженко с помощью командования строил кадр. Целая армия была спрятана за придеснянской лозой, и когда застрекотали аппараты, со страшным, как на настоящей

войне, криком «ура», поднялась она и побежала по целинному снегу. Армия Щорса пошла в первое наступление. Зрелище было потрясающее. Потом, при просмотрах в кинозалах эти кадры всегда вызывали бурные аплодисменты. И сейчас они стоят у меня перед глазами. Огромные, белые просторы и маленькие черные фигурки атакующих.

Надо сказать, что оператор Юрий Екельчик заупрямился и не хотел снимать этот эпизод, так как не было солнца. Довженко же убедил его, что без солнца кадр будет еще эффектнее, графичнее, и оказался прав. Чутье большого художника и здесь не обмануло его.

В Чернигове мы снимали до самой весны. Уже стало пригревать солнце, началась капель, а мы, продлевая кинематографическую зиму, возили машинами с полей снег и разбрасывали его по улицам и на крыши небольших черниговских домишек, немало удивляя этим неискушенных в таинствах кино жителей.

Но вот стало уже совсем тепло. Снег почти стаял, даже на полях. В прогалинах виднелась сочная зелень озимых, и мы вместе со своими киновойсками двинулись по клинкерной черниговской дороге на Киев. Мы шли по тому же пути, по которому шли когда-то легендарные Щорс и батько Боженко со своими полками. За нами двигался длинный обоз с продуктами, фуражом и походными кухнями. Вообще все было как на настоящей войне, только война эта была, к счастью, без жертв.

●

За время съемок в Чернигове художники построили нам сразу несколько декораций, в том числе и хату для свадьбы. Довженко очень любил и уважал нашего художника Морица Борисовича Уманского, но когда Александр Петрович вошел в декорацию хаты, Морицу от него досталось.

— Мориц, — сказал он, — не умеете вы строить хаты. Вы типично дворцовый художник. Ну, где вы в селах видели такие хаты, такие хоромы? Ну, что это у вас за окна, и где в сельских хатах вы видели такие окна? И что это у вас за двери? Сколотили, отфуговали, пригнали доска к доске, как в несгораемых сейфах. И что это у вас за ручки в дверях?

И много было еще таких «что это у вас» и «где это вы видели».

— Нет, не умеете вы строить хаты. Это же вовсе не хата, а дворец какой-то! Хата должна быть небольшой, уютной — поэтому зимой она теплая. А в этой, вашей хате дядько зимой превратится в сосульку. Где он возьмет дров, чтобы отопить такую махину?! А мебель, а столы, а лавы?!.. Все отфугованное, пригнанное. Нет, Мориц, не умеете вы строить хаты.

— Ну, так что же делать? — в отчаянии простонал Уманский. — Я же ведь хотел, чтобы все было хорошо — как нельзя лучше. И строители этого хотели и делали как можно лучше, поэтому оно, по-вашему, так плохо и получилось.

— Понимаю... Понимаю вас, Мориц. Знаю, что строилось это не со злым умыслом, но в такой хате я снимать не буду.

— Ну, так что же делать? — уже взмолился художник и посмотрел на нас всех, ища поддержки.

— А делать надо вот что: поедемте-ка мы с вами в село. Заберем с собой все эти ваши шикарные окна и двери. Присмотрим там какую-нибудь старую хату и поменяемся с хозяином. Мы отдадим ему все наше, а он с радостью расстанется со своим старьем.

Через пару дней Уманский привез из села прекрасно обжитые двери, окна и нехитрую мебель. Декорация ожила.

●

Однажды Довженко удивил нас своей мрачностью. Мы не могли понять, в чем дело, что его терзает. Юлия Ипполитовна, конечно, что-то знала, но молчала. Ко мне Александр Петрович относился более чем тепло, и я решил рискнуть.

— Александр Петрович, что с вами такое? — спросил я.— Может быть, вы больны? На вас лица нет!

Он посмотрел на меня невидящим взглядом и, встрепенувшись, ответил:

— Нет, нет, Алеша! Спасибо... ничего... ничего... — А потом после паузы: — Да,

Алеша, вы правы, у нас большая неприятность... Нет у нас Щорса!

Я остолбенел. Вот это да! Снимали-снимали, целые полгода снимали, и вдруг — нет Щорса!

— Да, плохо... Как ни люблю я Колю Макаренко, но не тянет он эту роль. Не хватает у него мужества.

Довженко так и сказал: мужества..

— Так что же делать? — растерялся я.

— Вот и у меня тоже не хватает мужества. Не хватает мужества сказать ему об этом...

— А может быть, Юлия Ипполитовна?

— Нет, нет! Я сам!

Дня через два-три Довженко вызвал к себе Николая. Не знаю, о чем они там говорили, но я видел, как взволнованный Николай выскочил от него и, казалось, на глазах у него были слезы.

Моментально закипела работа по розыску нового актера на роль Щорса. С плеч Довженко упала огромная тяжесть. Он повеселел и стал прежним Александром Петровичем, ласковым, добрым и быстрым в работе. Макаренко упросил Довженко оставить его в группе, так как он без работы над картиной не представлял себе дальнейшей жизни, и Довженко оставил его, придумав ему роль щорсовского ординарца.

После долгих поисков новый Щорс был, наконец, найден. Им стал артист А. М. Кисляков из МХАТа.

●

Мы начали готовиться к новой экспедиции на Полтавщину. Натуру ездили выбирать всей операторской группой во главе с А. П. Довженко. Я впервые попал в эти чудные края и был очарован. Луга и поля, реки и косогоры. Какие пейзажи открывались над Пслом и заливными лугами его! Довженко был тут не впервые, он в этих краях снимал «Арсенал», «Землю».

Ездили мы в смешной машине, форму которой придумал «неизвестный художник». Он считал, очевидно, что перекроет все «форды», «ситроэны» и «бьюики». Поставлено это уродливое сооружение, похожее на яйцо, было на колеса обыкновенной полуторки и трясло в ней больше, чем в телеге.

Довженко не преминул и ей дать веселую кличку, прозвав ее «яйцобусом». Ехали однажды этим «яйцобусом» по пыльным дорогам Полтавщины и... заблудились. На горизонте показалась одинокая фигура. Поравнявшись с нею, мы остановились. Это был дед лет девяноста, а может быть, и ста. Он был весь белый. Белая борода, белый картуз немыслимого фасона, белая рубашка и белые широкие штаны, заправленные в белые сапоги. Только усы у него были желтоватые, прокуренные.

Довженко, открыв дверцу «яйцобуса» и вежливо поздоровавшись с дедом, спросил:

— А чи правильно мы їдемо, діду? Нам треба до Великої Багачки.

— Та ж правильно їдете, — прошамкал дед, снявши старенький картуз с лопнувшим козырьком.

— А скільки буде приблизно до неї?

— А так, колись ходили, то були пятьнадцать, а от техники приїхали, переміряли, то теперь вісімнадцать ходимо, — ответил дед, сделав свой, только ему известный пересчет с верст на километры. Мы прыснули. Довженко, с присущей ему молниеносностью, повернулся и окинул нас строгим взглядом. Мы, смутившись, притихли.

— Ну спасибі, вам діду за підсказку. А ви куди йдете, може підвезти?

— Та ні, я тут працюю.

— Де це тут?

— А он, на млині, — и дед показал палкой на старенькую мельницу, стоявшую на горбочке.

— Що ж ви там робите, діду? Мабудь, мельником?— спросил, совершенно не удивившись такому ответу, Довженко.

— А як же, мельник я.

Только теперь я понял, почему дед был такой белый. Мы поехали.

— Да, хлопцы, на Украине в селах работают до самой смерти, — с грустью сказал Довженко.

Довженко был сыном своей земли, любил ее до самозабвения.

Он любил брать в свои мягкие, сильные руки колосок. Подолгу разглядывал его и, улыбаясь, вращал в разные стороны.

«Щорс», 1939. Щорс — Е. Самойлов, Боженко — И. Скуратов

— До чего же красиво... И как рационально! Как точно сделано природой!

Очень любил, когда цветет гречиха.

— Снимите меня, вот здесь, — как-то сказал он мне, по колени войдя в цветущее поле и в холщовом своем костюме слился с белым цветом гречихи и белыми пышными облаками.

●

Довженко любил рисовать, особенно вербы. Часто спускался он с кручи на Яреськовский заливной луг и среди тысячи верб находил самые красивые, самые сказочные.

— Смотрите, вот эта похожа на лесовика, эта на лешего, вот эта на ведьму, а вот эта на красавицу Мавку.

И он рисовал их, и на рисунке они становились еще более сказочными. А как прекрасен был нарисованный им с большого горба Яреськовский луг с множеством верб и вьющимся вдаль Пслом. Как живо и сейчас стоит он перед моими глазами. И как жаль, что погибло все это во время войны.

Был я недавно в Яреськах. Не тот стал сейчас и луг, и село не то. Старые Яреськи были почти полностью сожжены оккупантами при позорном их бегстве с Украины. Вербы на лугу вырублены — топить было нечем. Сейчас в Яреськах стоят новые, добротные кирпичные хаты, под железом и шифером, с телевизионными антеннами почти на каждой крыше.

А песен не было слышно, песен, лившихся в те времена над ночным сонным селом. Мало сейчас поют по селам вечерами хлопцы и девчата, а если и запоют, то забьет их своим бубнением репродуктор, одиноко торчащий на столбе посредине сельской площади.

А какие тогда в Яреськах пели песни. Там, слышим, поют хлопцы:

А ще й солнце ж не заходило,
Як зробилась темнота...

А на другом конце села девчата выводят «Грушку» или «Котилася ясна зоря с неба». Постепенно мужские и женские голоса приближаются друг к другу. Вот они сошлись, и полилась новая песня. Поют ее уже все вместе.

Любил Довженко «тихими вечерами и зорянными ночами» слушать нежные украинские песни. Сидит, бывало, на пороге хаты тетки Ганны и слушает. Замолкает все вокруг

него. Всегда беспокойная Юлия Ипполитовна тоже притихнет, прислонившись к его плечу. А песни льются-переливаются. Вот вступают басы. Их подхватывают тенора, а потом девичьи голоса вплетаются в чудную мелодию. Все ближе и ближе песня. Вот поющие парубки и девчата равняются с двором и проходят тихо мимо него. Поют и не знают, что в нем притаились благодарные их слушатели. А луна светит над селом холодным светом. И от тех песен лунное сияние становится теплее, а село — уютнее, роднее.

●

Съемочная группа фильма «Щорс» была по тем временам очень большая, в ней было больше 60 человек, а операторская подгруппа маленькая. Нас было четверо. Оператор Юрий Екельчик, второй оператор Юрий Голдабенко, ассистенты оператора Василий Юрченко и я. У нас не было ни механиков съемочной аппаратуры, как это положено сейчас, ни техников, ни помощников. У нас было четыре камеры: синхронная «Супер-Парво», две «Дебри-Л» или «Эльки», как их называли в те времена, и новенькая, только что полученная из Германии, «Аскания».

Все функции работы операторской подгруппы, а их при съемках фильмов очень много и они при современных группах распределяются среди нескольких людей, несли мы двое: я и Василь Юрченко. Это был сильный, но очень стеснительный парень. Довженко, зная эту его слабость, часто подтрунивал над ним по-отцовски.

— Вася, — как-то сказал он ему, глядя на его босые ноги, — А скажите мне, Вася, почему это вы пошли в операторы?.. Почему именно в операторы, а не избрали себе какую-нибудь другую профессию?

Василь опешил. Вопрос застал его врасплох. Мы насторожились.

— Как почему, — недоуменно оглядывая нас, спросил Василь,—нравится мне это дело. Люблю его... и потом вообще... — и он, смущаясь, замолк.

— Напрасно, Вася, вы все же пошли учиться на оператора, — не унимался Довженко. — Вам что-нибудь другое, более земное!

— Что же в таком случае, Александр Петрович? — боясь подвоха, покосился на него Василь.

— Шли бы вы, Вася, лучше в агрономы! — мечтательно глядя на небо, сказал Довженко.

Мы, следившие за этим диалогом, чуть было не рассмеялись.

— Почему же именно... в агрономы? — заикаясь, спросил Василь.

— Потому, Вася, что у вас типично агрономическая нога. Посмотрите на свои ноги. Им ходить бы по родной земле, а рукам бы вашим добывать людям хлеб.

— Так что же, Александр Петрович, значит, по вашим словам, из меня так и не может выйти оператор? — с обидой спросил Василь.

— Почему так уж и не может? — улыбнулся Довженко.— Может, и выйдет. И будете вы когда-нибудь оператором, только агроном из вас получился бы лучший.

Да, не пришлось нашему Василю стать оператором. Его так же, как и многих других «щорсовцев», забрала война.

●

Долго бился гример-художник Леонид Хазанов над гримом нового Щорса, артиста Аркадия Михайловича Кислякова. Что он только ни делал с его лицом, и надо было бы, по правде, отдать должное его трудам, но Щорса, молодого, жизнерадостного, со светлым чистым взглядом, каким его хотел видеть Довженко, не получалось. Ни массажи, ни тщательно выклеенная борода, ни до филигранности доведенный грим не помогали. Через час, другой, проведенный артистом Кисляковым на солнце, коварный возраст — мелкие, но очень заметные на крупных планах морщинки — выдавал себя. Щорс получался на экране старым, и Довженко был в отчаянье. Он избегал встреч с А. М. Кисляковым, не хотел огорчить этого милого, интеллигентного человека.

Довженко стал раздражителен, придирчив. Когда А. М. Кисляков садился на лошадь, Довженко кисло щурился, и было от чего:

Кисляков ездил на лошади плохо и, как ни старался, как ни тренировался, ничего у него не получалось. Он просто, казалось, боялся лошадей. Странно было видеть этого прекрасного актера в кругу боженковских хлопцев, возглавляемых Савкой Трояном (артистом А. Л. Хвылей). Снова не было у нас Щорса.

Довженко был в отчаянье, а надо снимать огромный эпизод с тысячной армией — финал фильма, когда после внезапной гибели Щорса его ближайший соратник Дубовой поднимает войска и ведёт в бой.

На эту съемку приехал к нам настоящий Дубовой. Это был красивый, розовощекий, широкоплечий гигант с окладистой каштановой бородой. Весельчак и балагур, он произвел на всех нас наилучшее впечатление. Стоящий рядом со своим прототипом артист Аркадий Аркадиев казался бородатым подростком.

Мы долго снимали этот эпизод, а А. М. Кисляков так и не дождался вызова на съемку. Довженко всеми путями оттягивал этот момент. Дубовой уехал в Киев по срочному вызову, а мы все продолжали снимать кадры наступления. Довженко на эти съемки иногда не приезжал. Все чаще и чаще оставался дома. Жаловался на боль в аорте. После сердечного приступа Довженко увезли в Киев, а группа свернула экспедицию, так и не сняв эпизод, связанный со смертью Щорса.

●

Довженко болел долго, несколько месяцев. Будучи в Москве, в Барвихе, он не терял связи с группой. У ассистентов режиссера было уйма работы. Наконец был найден Боженко. Это был артист Малого театра Иван Федорович Скуратов, и найден новый, уже третий, Щорс — Евгений Валерианович Самойлов.

К нашей радости, здоровье Довженко пошло на поправку, и мы снова приступили к съемкам.

Новым Щорсом Александр Петрович был очень доволен, так же, как и Боженко, хотя и очень бился со Скуратовым, выкорчевывая из него театральность, часто спорил с этим упрямым и своенравным стариком. Артист упрямился и делал часто все по-своему. Очевидно, Довженко расстался бы и с ним, если бы не подкупающая фактура. Уж очень он был внешне сочен, выразителен в гриме.

Гремели кинобои, маршалом которых был Александр Петрович Довженко. Шли немцы по нескошенным хлебам, били барабаны, шарахались от взрывов кони, потерявшие своих всадников. Горели построенные для съемки села. Снимался эпизод смерти Боженко, и нам, творящим все это, самим становилось иногда страшно. Страшно было от мчащихся мимо умирающего всадников, которых группами выпускал сам Довженко, страшно от смрада и хлопьев сажи, носившихся вокруг нас, от того, что мы видели бледного умирающего батьку Боженко, носилки с которым хлопцы несли на своих плечах.

Сцена смерти Боженко Скуратову никак не удавалась. На репетициях он делал все сносно, а как только подавалась команда зажечь хаты, как только начинала трещать горевшая солома и как только начинали стрекотать аппараты, Скуратов «преображался» и «лицедействовал» на всю катушку. Большей театральщины я никогда не видел. Это было хуже, чем в самом заурядном любительском драмкружке. Довженко был в отчаянье. Он злился до слез и как-то после одной из таких съемок, не выдержав этой пытки, подскочил к носилкам и заорал на Скуратова:

— Мужиковствуете, Иван Феодорович! — почему-то он назвал его не Федоровичем, а Феодоровичем. — Стариковствуете, Иван Феодорович! Дураковствуете, Иван Феодорович!

Скуратов опешил и, как молодой, вскочил на носилках.

— Не могу я иначе, — заколотил он себя в грудь.— Не могу больше... вообще не могу... И не оскорбляйте меня, все равно не смогу я этого сыграть!.. Не смогу!..

— Нет, сможете! — ревел Довженко... — Нет, буду оскорблять! Нет, сыграете, да еще как сыграете... Я вас заставлю это сделать. Заставлю!!

Таким Довженко я ни до, ни после этого

никогда больше не видел. Съемку отложили на неопределенное время.

И вот уже под Киевом снова было построено село. Снова пожар. Снова съемка.

— Ну, если этот старикан и сейчас не сыграет, то я его задушу собственными руками!..— прошипел, раздувая ноздри и прильнув к лупе аппарата, наш оператор, добрый Юрий Екельчик.

И «старикан» сыграл, да как еще сыграл! Довженко после съемки расцеловал его, а нам погрозил кулаком — попробуйте, мол, сделать мне брак.

Боженко — Скуратов от пережитого волнения, растирая кулаком слезы, перемешанные с гримом, плакал, как ребенок.

— Ничего, Иван Федорович, — успокаивая его, говорил Довженко, — крепитесь... Теперь нам с вами будет легче. Теперь вы будете лежать на носилках, укрытый черной буркой в гордой своей мертвой красоте, а за вами будут проплывать пейзажи нашей Украины.

●

Пока мы снимали смерть Боженко, в большом павильоне студии художник построил декорацию «Замок Вишневецкого». По предложению Довженко эта декорация строилась комплексно. Кроме огромного зала, украшенного картинами и фигурами средневековых рыцарей в латах, которые, как стражи былого, стояли между окнами, придавая декорации сказочный вид, была построена целая анфилада комнат. Вызванный из Харькова художник Д. Н. Шавыкин создал большое полотно, на котором была изображена битва между полковником Богуном и ренегатом украинского народа, князем Яремой Вишневецким. Картина была выполнена так, что в пору ей было бы висеть в «Третьяковке» или другом большом музее. На фоне боя был изображен Богун, в ярости занесший кривую казацкую саблю над Вишневецким, который в смертельном страхе прикрылся от страшного удара Богуна. На фоне этой картины было снято много кадров боя в замке, а потом до самой войны висела она в большом зале «щорсовского» корпуса, вызывая восторги людей, попавших в этот зал.

В «Замке Вишневецкого» снимался уже новый Щорс — Евгений Самойлов. Он был молод и красив. Его глаза так же блестели молодым блеском, как и у настоящего Щорса на единственной, оставшейся после его гибели, фотографии.

Довженко ожил, повеселел и особенно радостно возбужден он был на съемках эпизода, когда Щорс дарит страдающему из-за гибели жены Боженко золотую саблю.

— Славный боец революции, командир таращенской бригады батько Боженко, — говорил торжественно Довженко, держа в руках золотую саблю... — Трудящиеся, бедные крестьяне и рабочие ждут от тебя побед и только побед! — И дальше: — Прими же от работников всего света в подарок на память этот золотой меч с надписью.

Довженко стоял в кадре, оператор прильнул к лупе, и как сейчас становится досадно за то, что мы ни разу не сняли его во время репетиции! Рядом с аппаратом стоял Щорс — Евгений Самойлов и, как зачарованный, смотрел на играющего сцену Довженко. Потом он в точности повторил ее для экрана, и можно с уверенностью сказать, что в фильме это была лучшая его сцена.

Потом съемки фильма пошли с калейдоскопической быстротой. Эпизод сменялся эпизодом, а кадр — кадром.

●

В декорации «Сельская школа» снимался эпизод, когда Щорс и его соратники, ежедневно стоящие с ним между жизнью и смертью, мечтают о будущем. Казалось, в этот эпизод Довженко вдохнул всего себя.

— Какими мы должны быть на экране, — говорил Александр Петрович актерам.— Кто мы и как пронесем мы себя через бои, через смерть и смрад войны, и погибнем ли мы или останемся жить чистыми и красивыми, как перед смертью, так и перед жизнью нашей. Что принесем мы людям, смотрящим наш фильм, радость бытия или горечь разочарования.

Потом эти размышления режиссера обрели чеканную форму в знаменитом обращении к съемочному коллективу: «Приготовьте чистейшие краски, художники мои. Мы будем рисовать отшумевшую юность свою...»

Так вдохновенно обращался ко всем нам Довженко. И мы все: операторы и художники, артисты и статисты, рабочие и шоферы, все были очарованы и заворожены его душевностью и человечностью. Мы разговаривали только шепотом или, как он называл, «птичьим языком». Ходили на цыпочках и замирали при первом его взгляде, дабы не нарушить той трепетности и чистой тишины, которые витали на съемочной площадке.

Съемки «Щорса» близились к концу, и Довженко все чаще и чаще садился за монтажный стол. Монтировал он очень быстро и почти всегда резал пленку с точностью до одного кадрика, никогда не восстанавливая срезанное. Монтаж сначала велся на руках, а потом появилась такая новинка, как «мовиола». Смотреть смонтированные куски он никогда не ходил. Посылал Юлию Ипполитовну, Екельчика, Бодика, да и всех, кто хотел из друзей. Охотников всегда находилось много. После просмотров он встречал нас у двери и задавал один и тот же вопрос:

— Ну, как?

И часто, не дождавшись ответа, а видя по нашим лицам, что все хорошо, уходил в монтажную и брался за новый эпизод. Не знаю, смотрел ли он целиком всю картину после окончательного монтажа, но когда на просмотр готового фильма приехал Всеволод Эмильевич Мейерхольд, он с ним в зале не остался и, извинившись, пошел в сад.

На этом просмотре я впервые увидел картину целиком, и она меня потрясла. Это была огромная эпопея в четыре с половиной тысячи метров. После трехчасового просмотра все поднялись, и было ощущение, что просмотрена яркая, светлая жизнь, участниками которой были и мы, уже не работники группы, а зрители.

Довженко вошел в освещенный зал, и к нему бросился Мейерхольд. Он расцеловал Александра Петровича, а потом, держа за плечи руками, отстранил его подальше и с близоруким прищуром долго смотрел на него...

— Ты знаешь, Сашко, что ты натворил? — наконец сказал он. — Нет, ты, Сашко, не знаешь, что ты сделал!

Потом они направились в кабинет Довженко и, закрывшись там, долго-долго не выходили.

Фильм надо было сокращать и, как ни уговаривали Довженко все его близкие друзья, он все же сел за сокращение. Хотел, чтобы картина поместилась в одной серии.

Фильм «Щорс» был любимым фильмом А. П. Довженко. Он снимал его с большим мужеством и большими боями. Мы все, кто работал в этой киноэпопее, были рядом с ним в этих кинобоях, дрались, боролись и победили.

Когда Довженко впервые показал фильм в Москве, после просмотра весь зал, стоя, долго, бурно аплодировал ему, и когда он поднимал руку с желанием говорить, зал взрывался еще более бурными аплодисментами, а он стоял ужи почти белый, в свои сорок два года и, опустив вниз взгляд, переносил эту бурю восторга так же мужественно, как и многие другие бури своей яркой жизни.

Д. Ортенберг

В «Красной звезде»

В трудные летние месяцы сорок второго года тема стойкости и самоотверженности в бою, готовности к самопожертвованию во имя победы над врагом, как и во время битвы за Москву, обрела особое значение. Страницы «Красной звезды» были заполнены материалами, зовущими советских воинов стоять насмерть и до последней капли крови сражаться за свою землю, за Отчизну.

Д. И. Ортенберг в годы войны был ответственным редактором газеты «Красная звезда».

А. Довженко на фронте

В те дни Александр Довженко прислал нам с Юго-Западного фронта, где он тогда находился, рассказ «Отступник». Само название рассказа раскрывает идею повествования. В смертельном бою с врагами, когда все бойцы, истекая кровью, сплотились, чтобы отстоять свои позиции, один из них, которому писатель присвоил имя Отступник, сдался врагу, предав Родину и своих товарищей. Завершался рассказ тем, что Отступник поступает на службу в гитлеровскую армию. «Повезли его на Балканы, перевезли через море в Африку, нарядили в немецкую одежду и погнали его против английских танков. Там он и был раздавлен гусеницами».

Когда редакция получала такой материал, мы всегда задумывались: как быть? Тогда, в те дни, сказать правду о существовании трусов и предателей было гораздо труднее, чем умолчать о них. Не следует спешить с попреками. Шел уже двенадцатый месяц войны... Тем не менее нам хотелось не отходить от правды жизни, и мы решили напечатать «Отступника».

Написан рассказ был на высоком психологическом накале, по-довженковски остро. Единственное, что, казалось нам, надо было сделать — это изменить его концовку. Было бы, считали мы, более реалистичным отправить Отступника не в далекую Африку, а поближе, чтобы он предстал перед суровым судом наших людей.

Так я и написал Александру Петровичу.

Вскоре мы получили другой вариант рассказа с новым финалом. Логика предательства привела Отступника к гестаповцам, он стал их агентом. Они посылают его в родное село, оккупированное фашистскими захватчиками, разведать дислокацию партизанских отрядов. В отчий дом, куда прежде всего он явился, встретили его старик и старуха, истинные патриоты Родины, непримиримые к любой измене народу. Узнав о предательстве сына, они отрекаются от него, а далее и наступает остродраматическая развязка, напоминающая сцену из гоголевского «Тараса Бульбы».

Этот рассказ был опубликован в «Красной звезде» 11 июня сорок второго года. Из большого потока писем, поступивших в редакцию, мы почувствовали, какое глубокое впечатление он произвел на фронтовиков, и были благодарны автору за его труд.

Позже, когда положение на фронтах стало крайне тяжелым и снова нужны были сильные слова, зовущие к неколебимой стойкости и самопожертвованию, мы сразу же вспомнили Довженко и попросили его написать очерк или рассказ, да такой, чтобы он душу солдата «перевернул».

И вот, под вечер тридцать первого июля у меня в кабинете раздался телефонный звонок, и я услышал голос Довженко:

— Задание ваше выполнил. Привез рассказ...

Вскоре Довженко был уже в редакции.

Александра Петровича я знал еще по Украине, по Харькову и Киеву, где я работал в двадцатые и тридцатые годы, увлекался, как и многие, его талантливыми произведениями, бывал на бурных дискуссиях, где выступал Довженко. Узнал я, хотя и немного, и его военную биографию.

В первые дни войны Довженко не удалось попасть в действующую армию, куда он рвался всей душой. Его желание осуществилось лишь в начале сорок второго года. Он прибыл с украинской делегацией на Юго-Западный фронт и, воспользовавшись поездкой, остался там. Начальник Политуправления фронта С. Ф. Галаджев, человек мудрого ума и неуемной энергии, с которым Довженко связала потом большая дружба, был рад новому пополнению и прикрепил писателя к фронтовой газете «Красная Армия».

История с зачислением Довженко в состав сотрудников газеты была необычной и о ней стоит рассказать. В редакции ко времени прибытия Александра Петровича не было свободной «штатной единицы», кроме должности начальника партийного отдела; накануне журналист, занимавший эту должность, погиб, и она осталась вакантной. Недолго размышляя, Галаджев приказал зачислить писателя именно на эту должность.

Так и сделали. Не раз мне во время войны и после войны приходилось встречаться с Галаджевым. И не раз я его «подначивал»:

— Расскажи, Сергей Федорович, как это ты беспартийного назначил начальником партийного отдела своей газеты?

Галаджев отделывался шуткой, а порой самым серьезным образом отвечал:

— Дай бог каждому начальнику партийного отдела быть таким партийным, каким был Александр Петрович...

Отдел в газете Довженко, естественно, не вел. В редакции он занимал особое место, находился в таком же «автономном плавании», как, скажем, Михаил Шолохов в «Красной звезде». Довженко выступал в своей газете не часто, но с большими очерками или рассказами, занимавшими целую полосу, на самые жгучие темы фронтовой жизни.

Был он человеком храбрым, не боялся ни пуль, ни снарядов, ни бомб. А бомбили в то лето сорок второго года беспрестанно. Евгений Долматовский, находившийся в одном газетном строю с Довженко, рассказывал мне, что когда надо было уходить в подвал, приспособленный на скорую руку под бомбоубежище, Александр Петрович начинал философствовать о жизни и смерти, размеренно и спокойно, словно это было на мирной дискуссии, и не торопился в «щель» или подвал.

До встречи в редакции «Красной звезды» я видел Довженко на «гражданке». А теперь он предстал перед нами в полной фронтовой форме. Худощавый, с чуть впалыми щеками, с красивой головой и седоватыми волосами, прокаленный степными ветрами, он выглядел вполне фронтовиком. Пехотная форма с тремя шпалами на петлицах шла ему, и чувствовал он, видать, себя в ней свободно, как любой служака.

Разговор у нас начался не с рассказа, которого мы ждали с нетерпением, а со свежего номера «Красной звезды». Как раз в этом номере были опубликованы стихи Александра Твардовского «Отречение». Довженко увидел у меня на столе газетную полосу с этим стихотворением, сказал, что прочитал его с интересом:

— Та же тема, что и у «Отступника».

Тема, действительно, та же, но с другим финалом. Бежал сын с фронта. Тоже вернулся в отчий дом. И тоже отреклись от него мать и отец. Но сказали ему:

Иди, спеши, беги туда,
Откуда шел без чести,
И не прощенья, а суда
Себе проси на месте...
А может быть, еще тот суд
Свой приговор отложит
И вновь ружье тебе дадут,
Доверят вновь. Быть может.

— Баллада еще более реалистическая,— заметил Довженко, вспомнив, очевидно, нашу переписку по поводу «Отступника».

После этого Довженко вынул из своей полевой сумки рукопись. Это был рассказ «Ночь перед боем». Были у меня в то время

Карпов и еще кто-то из работников редакции, и мы все упросили Александра Петровича прочитать нам свой рассказ вслух. Он стал читать своим выразительным грудным голосом. Мы слушали, затаив дыхание, а когда он закончил, стояли как онемевшие, потрясенные поэтичностью этого произведения.

Я спросил Александра Петровича: читал ли он приказ Сталина? Нет, он еще не знал этого приказа.

А приказ был исключительный по значению. Изданный в связи с глубоким прорывом гитлеровских полчищ в сторону Волги и Кавказа, приказ требовал остановить врага. В нем говорилось о смертельной угрозе, вновь нависшей над нашей Родиной. Но вместе с тем он указывал пути ликвидации этой опасности и разгрома врага.

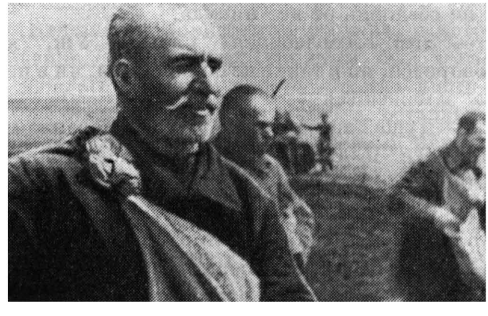
«Ни шагу назад! — говорилось в приказе.— Таким теперь должен быть наш главный призыв.

Надо упорно, до последней капли крови защищать каждую позицию, каждый метр советской территории, цепляться за каждый клочок советской земли и отстаивать его до последней возможности».

Были в этом приказе горькие, суровые, резкие слова, но необходимые в ту пору чрезвычайно трудного положения. «Красная звезда», комментируя их, писала в своей передовой от 30 июля «Стойко защищать родную землю»:

«Ни шагу назад! — таков железный закон дисциплины для каждого командира, политработника, красноармейца. Кто не подчиняется этому закону, тот предает Родину в грозный час испытаний, выпавших на ее долю. Родина вручила воинам Красной Армии вместе с боевым оружием и свою судьбу. И тот, кто дрогнул на поле боя вместо того, чтобы стоять насмерть, будет проклят Родиной, как отступник, который отдает свой народ под ярмо немецких угнетателей».

Именно на эту тему и написал Довженко



«Битва за нашу Советскую Украину», 1943

свой рассказ. С большой прозорливостью и смелостью изобразил он думы народные. Рассказ был написан сочным, колоритным языком, затрагивая самые тонкие струны человеческой души. Довженко описывал нелицеприятный разговор украинских дедов-рыбаков у переправы на Десне с отступающими бойцами. Само воплощение героической натуры, они, эти деды, с непримиримой беспощадностью бросают в лицо отступающим обвинение в трусости. С горечью, презрением и едким сарказмом говорят они о тех, кто забыл свой воинский долг и отдает родную землю на заклание врагу.

Вот диалог в отрывках. Рассказывает командир-танкист Петро Колодуб в ночь перед боем молодым бойцам о своей встрече с теми дедами на Десне.

«—Тикаете, бисовы сыны?— спросил нас дед Платон Пивторак, выходя из сеней с веслом, сетью и деревянным черпаком.— Богато я уже вас перевез. Ой, богато, да здоровые все, да молодые, да все — перевези, да перевези... Савка! — крикнул Платон в соседнюю хату.— Пойдем, Савка. Надо перевозить — нехай уж тикают. Га?! Пойдем, пойдем, это уже, мабуть, последние!..

— Э-ге-е! Что-то вы, хлопцы, не той, некак его, не туда будто идете, — сказал дед Савка и хитро посмотрел на нас.— Одежда вот на вас новая, да и торбочка, и ремни, эге, и сами молодые, а заворачиваете неначе не туды, га?..

— Не знаю, чего они так тикают? — сказал дед Платон, идя с Савкой к реке, как будто нас тут вовсе и не было.— Чего они так смерти боятся? Раз уж война, так ее нечего бояться. Уж если судилась она кому, так и не сбежишь от нее никуда.

— Эге! — согласился Савка.— Уж, как говорится, ни в танке не спрячешься, ни в печи не замажешься.

— Душа несерьезная, разбалованная,— сердился Платон.—Ты возьми моего Левка. Как он на Халхин-Голе тех самых, как их, бил? Всех до одного вычистил! Читал письмо? Полковник Левко Пивторак, я понимаю! А это казна-що, не люди...

— Ну, сидайте, повезем. Чего стали?— сказал дед Платон. Он уже стоял с веслом возле челна.

— Повезем уже, а там — что бог даст. Не сумели соблюсти себя, так уже повезем, тикайте, черт вашу душу бери... Куда ты шагаешь? Челна не видел, воин? — загремел дед на кого-то из нас.

Мы молча уселись в лодку, и каждый стал думать свою невеселую думу...

— Эге! — подхватил Савка.— А не знают, трясца их матери, что уж кому на войне судилося помереть, так не выкрутишься, никакой челн не спасет. Не догонит пуля, догонит воша, а война свое возьмет... Бери влево! Быстрина велика,— захлопал Савка веслом.

— Беру. Коли б мой Левка со своим полком был тут, тот бы не отступил, нет. Тот бы этого челна повернул назад, да по шеям, по шеям!— рассердился Платон и налег на весла.— Тот не отступит, нет, черта с два!

— Эге! Вот такой и мой Демид. Его хоть огнем жги, хоть на шматки режь, ну не отступит. Куда твое дело, — сказал Савка и плюнул в ладони.

— А ци думают спастись, а оно, гляди, выйдет на то, что долго будут харкать кровью. Это же доведется забирать назад!

— А доведется,— подхватил Платон и со всей силы гребнул веслом три раза.— Шутка сказать, сколько земли отбирать назад. А это же все кровь!

Я смотрел на деда Платона и с трепетом слушал каждое его слово. Дед верил в нашу победу. Он был для меня живым и грозным голосом нашего мужественного народа».

Так же, как трудно пересказать стихи, так трудно пересказать и «Ночь перед боем». Это надо прочитать целиком.

Мы сразу же сдали рассказ в набор. Вскоре была готова верстка — «стояк» в четыре полных колонки. Большими буквами было набрано «Ночь перед боем», а под ним — «Рассказ». Но редактор есть редактор. Ему не положено только восторгаться хорошим материалом. И вместе с Довженко, в течение двух с лишним часов, стоя у моей конторки, мы вычитывали слово за словом, строчку за строчкой рассказ. В минутные передышки

Александр Петрович рассказывал, где он встречал этих дедов.

— Это сама жизнь,— объяснил он.

— Если так,— спросил я,— может, снимем подзаголовок «рассказ». Пускай его читают как очерк, как документ.

— Да, так будет лучше,— согласился Довженко.

— А вы не боитесь, что мы погрешим против литературных канонов?

Александр Петрович рассмеялся:

— А я это всю жизнь делаю...

Когда рассказ был нами вычитан, я вызвал Михаила Головина, который параллельно с нами читал полосу. У него, опытного и придирчивого литературного правщика, оказалось лишь несколько небольших поправок. Когда мы их согласовывали, Головин как бы между делом заметил:

— Горько будет нашему бойцу читать это...

Я навечно запомнил неожиданный, полный философского смысла ответ Александра Петровича:

— Лучше горькая правда, чем сладкая ложь и даже сладкая правда...

И Довженко был тысячу раз прав! Хотя в рассказе действительно было немало горечи, но каждая его строка, несмотря на драматизм обстановки, дышала великим оптимизмом, великой верой в нашу победу.

Первого августа газета вышла с опозданием, почти утром. Но зато на третьей полосе была «Ночь перед боем» Александра Довженко. А на следующий день в редакцию позвонил секретарь ЦК партии. Он спросил: «Где Довженко?» Его в редакции не было. «Передайте ему,— сказал секретарь ЦК,— благодарность Сталина за очерк. Он сказал народу, армии то, что теперь и надо было сказать».

В армии с волнением читали «Ночь перед боем». Люди связывали сюжет рассказа с идеей приказа, о котором я говорил выше. Но они не знали, что Довженко задумал и написал свой рассказ тогда, когда еще не было этого приказа. Просто он был на войне, он видел правду жизни, почувствовал веление времени.

Д. Фирсова

Я учусь — значит я живу

С течением времени все незначительное уходит из памяти, а все большое, яркое разрастается, разгорается, становится на свое истинное место, ему одному отведенное и уготованное.

Тогда, почти двадцать лет назад, собираясь в своей маленькой 317-й аудитории ВГИКа, где у нас проходило мастерство, мы с нетерпением ждали приезда нашего мастера — Александра Петровича. Если он приезжал раньше — до начала занятий, мы ходили притихшие, обходили его стороной, говорили непривычно для нашего шумного курса тихо, почти шепотом, словно в наши коридоры, в нашу аудиторию пожаловал сам господь бог. И было это чувство неосознанным, непонятным, а иногда даже тяготило своей смутностью и неясностью. Потом с некоторым изумлением слушали удивительные речи нашего мастера о земле, о человеке, о войне и мире, о добре и доброте, о том, что хорошо было бы купить для нас, детей войны, автобус и отвезти нас к морю... Потом мы привыкли к этому излучению человеческого добра и дальше существовали в нем естественно и привычно — словно так и должно быть, так и только так.

Поэтому-то забегая вперед, скажу, так тяжела была для нас каждая потеря на нашем курсе — и смерть нашей «мамы» — Ольги Александровны Якубовской, и смерть Нижнего Владимира Борисовича, и смерть самого Довженко... И поэтому трудным был путь для каждого из нас в работе — когда институт был окончен, и генератор добра, оставленный Александром Петровичем нашему курсу, распался... Распался... Но, я убеждена, что те принципы добра и человечности, которые были главным, что прививал нам Александр Петрович, сохранились в каждом из нас на всю жизнь...

А. Довженко на пробах фильма «Поэма о море»

Двадцать лет — достаточный срок, чтобы оценить, что за человек пестовал наш курс — такой счастливый, несмотря на все свои потери. А тогда — что греха таить — мы все ждали, когда же наш мастер будет рассказывать нам о монтаже, о мизансцене, о раскадровке... Он и рассказывал, но между делом — а делом было другое — постичь и понять каждого из нас, определить и утвердить каждого из нас в своих возможностях. Помочь найти себя и остаться самим собой в любой ситуации, не растерять, не растратить.

Это было основным делом нашего мастера по отношению к нам.

И только теперь я понимаю, как глубоко запало в каждого из нас то, что прививалось ненавязчиво, мягко, легко, просто в разговорах, тогда казавшихся такими «некинематографическими», непрофессиональными, но на самом деле таких человечных и глубоких, истинно художественных, как мы понимаем теперь. И, наверное, поэтому за эти двадцать лет творческая биография каждого из нас исчисляется двумя-тремя фильмами — только то, что «мое», только то, что «я сам», только очень нужное и важное...

Иногда я завидую людям, которые работают без перерывов — что ни год, то фильм. Насколько легче им — ни тебе душевных мучений, ни проблемы выбора, ни тревог о том, что ты опустошен и надо бы, прежде чем делать что-то дальше, подумать, пострадать, посмотреть, поискать... Да и жизнь без долгов — ох, как заманчива!..

Но, видно, каждый из нас нерушимо хранит в душе главную заповедь Александра Петровича: «Выбирай сценарий как невесту — ведь это на год и на всю жизнь, берись за фильм только тогда, когда не можешь не делать его, и откажись, если можешь это не делать». Слова были, наверное, красивее, точнее, да и смысл глубже, но прямота, очевидность этого смысла — она в каждом из нас — и в Георгии Шенгелая, и в Отаре Иоселиани, и в Лейде Лайус, и в Ларисе Шепитько...

Недавно я поймала себя на том, что все чаще и чаще раскрываю книги Александра Петровича. Этого не происходило, когда он был с нами, это было очень редко — и по какой-либо случайной надобности — еще лет десять назад.

Но теперь, начиная очередную работу, я обязательно открываю дневники Довженко, его записи.

Вот, например, запись, сделанная в сорок втором году, когда он задумывал фильм

о войне: «Во всей картине гитлеровцы должны, кроме убийства, обязательно есть. Нашествие крыс и мышей...»

Поразительно.

Поразительно потому, что я уже успела к этому времени просмотреть все номера нацистской хроники «Дойчевохеншау» за 42-й год и заметила, что кроме того, что фашисты воюют, стреляют, маршируют, самое главное, что они делают,— это едят. Едят на привалах, пьют кофе перед боем, жарят яичницу прямо на поляне, у танков, жрут мед прямо с сот, лопают арбузы, доят коров... До бесконечности.

Я записала себе это с заметкой: «Подумать». А оказывается, мой мастер уже подумал об этом, даже не видя всех номеров «Вохеншау»...

Теперь я знаю, что каждый раз, как только открою страницы Довженко — я услышу гениальную подсказку, словно мой учитель продолжает свое трудное дело — учит и наставляет меня, только теперь уже на более высоком уровне.

И дело не в том, что он изменился, а прошло время, изменилась я — в чем-то доросла до этих уроков и подсказок.

Время сделало свое дело, расставив все по местам.

Сегодня, наконец, я поняла, почему каждый раз, оказываясь перед необходимостью работать в Красногорском архиве, я начинаю первый день с необязательного — выписываю на просмотровый стол «Битву за нашу Советскую Украину» и «Победу на Правобережной Украине». И еще — «Освобожденную Францию» Юткевича. Я не понимала раньше затаенной правоты собственного решения — или стеснялась себе в этом признаться — я ищу подсказок.

Тех человеческих подсказок, того уровня гражданственности и ответственности, без которых нельзя начинать ни одного дела.

Я ищу камертона. Теперь уже я не стесняюсь себе в этом признаться.

Время поставило все на свои места.

Я продолжаю учиться у своего учителя.

Я надеюсь, что до тех пор, пока у меня хватит мудрости быть ученицей, мне можно не бросать своего дела, того дела, к которому приобщил меня учитель, Александр Петрович Довженко.

Борис Равенских

Мастер—для всех

Я познакомился с Довженко дома у Мейерхольда. Это знакомство продолжалось на театральных репетициях. Меня всегда увлекали встречи и беседы этих двух больших художников.

С тех пор тема взаимовлияния Довженко и советского театра меня неизменно интересовала. Оказал ли он влияние на нас, театральных режиссеров? Думаю, что оказал, и немалое. На меня лично — огромное.

Я учился у таких глубоких и серьезных художников, как В. Э. Мейерхольд, К. С. Станиславский, М. Н. Кедров, и все же влияние Довженко было сильным. Подражать ему, его поэтике, эстетике, художественной манере очень хотелось, но это было безумно трудно, так же как подражать Бетховену, Пушкину...

Я хотел быть ассистентом на «Тарасе Бульбе» перед войной и даже просил Всеволода Эмильевича, чтобы он помог мне, когда эта постановка затевалась. Но работать ассистентом Александра Петровича мне так и не довелось. «Тараса Бульбу» он не поставил.

В чем же все-таки заключается суть влияния Довженко? Начну с главного — с литературы.

Когда приходишь на довженковскую ленту, читаешь его статьи, сценарии, то все время ощущаешь зависть, почему такой литературы не было на театре. У Довженко в каждом слове, на каждой странице огромная философия, удивительная поэтичность. Как он владел словом, его звучностью!

Я считаю, что Довженко научил меня отказываться от плохой драматургии. После просмотра его фильмов, после чтения его книг

появляется жажда работать над высокой литературой. Именно в этом, вероятно, и заключается суть влияния Довженко на советскую драматургию. Это было своеобразное влияние, влияние примером, качеством. Качеством мышления, философии, поэтического слова, складом ума, бесконечной влюбленностью в людей, в их труд, в землю, в просторы Родины.

В беседах с авторами, на репетициях я часто вспоминал Довженко и говорил: посмотрите, как он пишет. Серьезный исследователь, я думаю, может посвятить целую книгу влиянию Довженко на советскую драматургию. Не только на кинодраматургию, а именно на театральную драматургию. Довженко каждым своим произведением, каждой вещью своей как бы говорил: вот, видите, что значит настоящая литература, настоящие характеры.

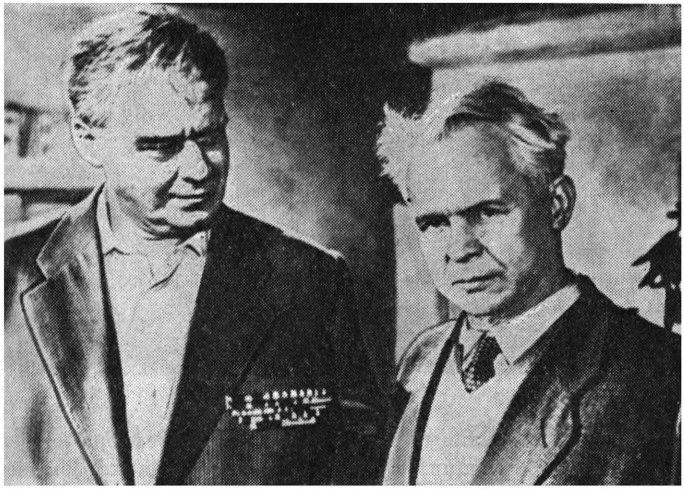
Думается, что влияние Довженко на театр не ограничивается драматургией. Он нам, молодым советских режиссерам, тоже давал уроки. Это были уроки отношения к людям, к природе, к Отчизне, к искусству. Вот, например, такая важная сфера режиссерской работы, как руководство актером. Здесь Довженко, конечно, остается образцом, и по сию пору я не мыслю, что у Довженко мог бы сниматься актер-циник, равнодушный немыслящий человек. Его прикосновение к актеру производило волшебное действие: те артисты, которых я хорошо знал по театру и кино, мои товарищи, были неузнаваемо прекрасны в фильмах Довженко. Актеры становились у Довженко необыкновенными людьми, богатырями какими-то и возвращались они от него чистыми, просветленными... Секрет, наверное, был в том, что Довженко всегда был художником, тонко чувствовавшим поэтические возможности людей. В этом своем умении он был близок великим мастерам театра Щепкину, Станиславскому, Немировичу-Данченко, Мейерхольду...

Довженко в работе с актером удавалось главное, удавалось преобразить актера, сделать его духовно красивым, разбудить в нем неповторимую личность, живущую по большому счету...

Именно в этом духовном учительстве и заключена, по-моему, суть актерских открытий Довженко. Поэтому я убежден, что в работе с актером Довженко создал целую школу, открыл новую страницу в искусстве.

И еще одно обстоятельство. Когда я попал на фильмы Довженко, то сразу же осознал, понял, как прекрасно он владеет музыкой, как сложно и вдохновенно строит он парти-

А. Довженко и Г. Белов в перерыве между съемками «Мичурина»



А. Довженко и Б. Ливанов в период съемок «Поэмы о море»

туру фильма, как вплетается у него в сценарий музыкальная драматургия, как все благородно, возвышенно, умно... Как потрясающе Довженко пользуется звуком. Обычная музыка в картины Довженко не поместится, у него в картинах всегда такие планы, такие мизансцены, такие пространства, что и музыка требуется философская, полифоническая, огромная. Поэтому музыка звучала в его фильмах (я на слова не богат) просто потрясающая!

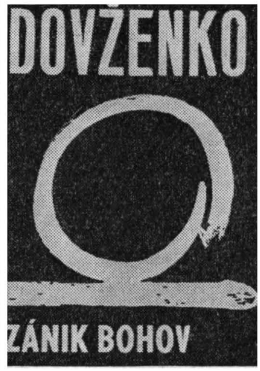
Если бы меня спросили, кто меня научил понимать Украину, я бы ответил: Гоголь, Шевченко, Довженко. Иначе я бы не понял Украины, не понял всей замечательной культуры, искусства этого народа.

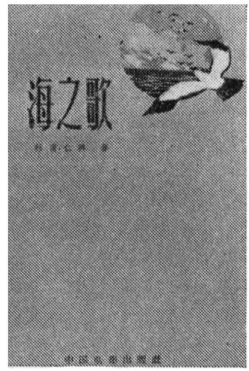
Чем Довженко велик? Он знал свой предмет. Он очень хорошо знал, что снимать. Он был культурнейшим художником. Великолепно ориентировался в сокровищнице живописи, умело использовал то, что знал, в своих творческих дерзаниях.

Я не мыслю искусства Довженко вне нашей земли. В нем ее поэзия и культура. Когда хочешь поверять себя на высоких художественных идеалах, неизменно обращаешься к работам Александра Петровича. Хотя это и разные сферы: театр и кино, но есть общее — удивительное чувство выразительности. Чувство красоты, природы, человека.

Довженко великолепно ощущал все компоненты творчества, ощущал как истинный художник пространство, свет, вещь, костюм. В этом смысле он был скорее живописен, чем театрален.

В заключение хочу сказать, что следует изучать работу Довженко с актером, с драматургом, с художником и композитором. Его эстетические открытия еще ждут серьезного и глубокого анализа в научных трудах. Одной из тем таких исследований, конечно, станет тема «Довженко и театр». Мои заметки — лишь предварительный эскиз этой, на первый взгляд, неожиданной, но на самом деле абсолютно естественной для великого художника темы.





Анри Барбюс

Прекрасный украинский фильм: «Арсенал»

Еженедельник «Монд», 16 февраля 1929 года*

Орелович, директор одесской секции Укргоскино (ВУФКУ), показал мне в частном порядке новый фильм Довженко «Арсенал», снятый частью в Киеве, частью в Ленинграде и в Одессе. По моему убеждению, «Арсенал» — фильм того же класса, что и кинопроизведения Эйзенштейна и Пудовкина, обошедшие, несмотря на цензурные препоны, весь мир. Это выдающаяся картина.

На окраине Одессы, почти за городом, куда ведет один из широких, величественных и очень русских по виду проспектов, есть огороженная стеной территория. Это обширные кинематографические владения коллектива местных киноорганизаторов, художников и рабочих, посвятивших свои силы воссозданию действительности на экране. Территория эта по-своему единственная в мире. Там, за ее стеной, есть и равнина, и поле, и лесок, и улицы, и разнообразные трехмерные декорации; в капитальных строениях размещены ателье, конторы и главный павильон для интерьерных съемок. Есть здесь и небольшой кинозал на сотню мест для рабочих просмотров.

И вот в этом зале, почти пустом — нас было четверо, в один из дней моего пребывания в Одессе мне довелось стать взволнованным зрителем нового фильма. Никто из присутствовавших в зале товарищей не знал французского настолько, чтобы переводить мне украинские титры по мере того, как они, перемежаясь с изображением, возникали на экране. Так что я смотрел фильм как бы лишенный надписей.

Может быть, из-за этого обстоятельства эпизоды картины не всегда казались мне строго и непосредственно связанными между собой. Как бы там ни было, это остается единственным упреком, какой можно сделать фильму, да и то лишь при поверхностном разборе. На деле даже тогда, когда, казалось бы, ускользает сюжетная нить, драматическое напряжение не снимается, а напротив, непрестанно усиливается, нагнетается, сообщая необходимые единство и связность восприятию трагедии, будто освещенной вспышками молний. Конечный вывод: вещь в целом производит неотразимое и острейшее впечатление.

«Арсенал» — это история рабочего восстания на киевском заводе военного снаряжения.

---

* Общественно-политический и литературно-художественный еженедельник, издававшийся в Париже с 1928 года. Анри Барбюс был его главным редактором.

А. Довженко. Избранные произведения. Киев

Монография Р. Юренева о творчестве А. Довженко, изданная в ГДР

Сценарий А. Довженко «Гибель богов», изданный в Югославии

Сценарий А. Довженко «Поэма о море», изданный в КНДР

Сборник произведений А. Довженко, изданный в Венгрии

Фильм-книга «Земля». Москва

То был отзвук социалистической революции на Украине — спустя год после Октября. Восстание было жестоко подавлено солдатами и полицией белых, а его зачинщики казнены. В финале фильма — пролитая кровь восставших; завершается он криком боли, гнева и проклятьем.

Сцены, последовательно уточняющие эту тему, отличаются захватывающей, порой даже гениальной яркостью, силой и размахом; они потрясают.

Технически лента замечательна. Необыкновенно насыщенная и многогранная, но лаконичная и изящная, она поражает обилием выразительных деталей. Блеск и ясная жесткость фотографии, сдержанность актерской игры, движение, круговорот, зачаровывающая пластика образов. В первой половине фильма есть кадры, где кажется, что летящий со все нарастающей скоростью переполненный солдатами поезд, который уже не может остановиться, бьет вас по глазам, и быстрая смена на экране прямоугольных очертаний его вагонов напоминает вертящееся колесо; вы то поглощены зрелищем, то вновь овладеваете собою.

Советские постановщики — признанные мастера по части соединения ошеломляющих кадров; я уже однажды испытал нечто подобное, когда за несколько месяцев до того Пудовкин показал мне в Москве на «Межрабпоме» куски из фильма «Потомок»* (который он тогда заканчивал) со стремительным и неповторимым калейдоскопом скачущих всадников. В «Арсенале» от напора кавалерийских атак у вас тоже начинает кружиться голова, и вы уже не уверены в том, что вас не подхватит этот головокружительный вихрь. Силой монтажа одушевлен даже завод, станки, механизмы — словно железные мускулы гиганта.

Довженко, прежде чем стать кинорежиссером, был карикатуристом. Это совершенно естественно. Этому мастеру свойственно чувство линии, точного жеста, выразительного ракурса, и он превосходно использует это в своем фильме, одновременно богатом и схематичном, в фильме, который, если можно так сказать, движется рывками и скачками. Большей частью сцены внезапно прерываются, чтобы вновь возобновиться спустя некоторое время. Они разбиваются на куски, дробятся. Эта ускоряющаяся дробность управляет вниманием зрителя от начала до конца картины.

Постановщик «Арсенала», однако, и с помощью статики достигает сильнейших эффектов. Отдельные кадры более или менее долгое время остаются на экране неподвижными, и это производит завораживающее впечатление.

В начале фильма несколькими зарисовками показаны нищета, голод, опустошение, пришедшие в деревню с войной. У двери хаты, с неподвижным, остановившимся взглядом застыла женщина. Голова ее покрыта платком,

* «Потомок Чингис-хана» (1929).

спускающимся на плечи. Она вконец измождена, хотя, кажется, и молода. Появляется какой-то солдафон, с шашкой, хлопающей по сапогам. Он идет по улице, останавливается перед женщиной, протягивает к ней руку. Трогает грудь. Она не двигается. Он идет дальше. Вот и все. Но в этой страшной сцене есть волнующее величие.

Еще одна драма, вызванная войной и слишком долгим отсутствием мужчин. В сумеречной комнате стоит женщина. Видны только бледные пятна окон и ее лицо. На руках она держит младенца. Появляется солдат — или призрак солдата, — проходит в окно или сквозь стену, спрашивает: «Кто?» В других, похожих домишках возникают другие матери, и к ним обращаются с вопросом другие вернувшиеся с фронта мужчины. И вслед за этой серией образов возникает надпись на украинском, немецком, французском языках: «Кто? Wer? Qui?»

Много раз уже говорилось о горестных судьбах солдат, кем-то замещенных в их семьях, о банальной и мучительной мешанине любви, смерти и инертной жизни, но Довженко окончательно объединил все это в поэму, исполненную света и тени.

Другое несчастье — озлобление. Мать, почти потерявшая рассудок от голода и холода, от страха за детей, окруживших ее. В углу избы — вернувшийся с войны отец, безногий калека, жалкая развалина. Она молчит. Дети, плача, теребят ее юбку. В поле — мужчина, однорукий бедняк, пошатываясь от слабости и голода, ведет за собой старую, тощую и костлявую лошаденку. Вспышка ярости, безумия, злобы. И мать начинает жестоко избивать детей, а мужчина — колотить старую клячу, и так неистово, что, обессилев, падает на землю подле несчастного животного, смирно ожидающего, когда хозяин вновь поднимется.

Поезд с отказавшими тормозами. Солдаты спрыгивают с вагонов неуправляемого состава. Еле видны их фигуры, скатывающиеся то с одной, то с другой стороны — отброшенные от жизни к смерти. У одного из них была гармонь: ее музыка ободряла солдат. Безжизненное тело гармониста падает на насыпь. А гармонь, тоже оказавшись на земле, все еще растягивается; несколько секунд этот податливый гофрированный инструмент кажется живым организмом из плоти и крови.

Иная декорация — городская площадь. Официальная церемония, ораторы, всякого рода благонамеренные соглашатели со всеми их воплями и обветшалой демагогией, чудовищные маски буржуев. Тут же подлизывающиеся к ним попы с их декламацией и распеванием псалмов — напыщенные шарлатаны, погрязшие в елейном ханжестве.

На поле боя в колючей проволоке застрял труп солдата с застывшей на губах белозубой улыбкой... Какой-то солдат останавливается на пригорке, откуда он следил за ходом боя, и взрывается безумным смехом. Вскоре он, как предыдущий, станет чудовищно смеющимся трупом.

На вершине холма, задумавшись, остановился рослый солдат. Он кидает на землю винтовку и стоит, не шевелясь. Подходит офицер, кажется, петлюровец,— огромный орущий рот, неистово двигающаяся челюсть, рука, размахивающая пистолетом. Опустив руки, стоит перед ним неподвижно солдат. Офицер, изрыгая угрозы, напрасно носится вокруг него. Спокойная и мирная, несокрушимо твердая поза солдата полна высокой красоты изваяния. Но в следующем кадре это изваяние повержено к ногам карлика с револьвером. Видны только ноги и острие неиспользованного штыка.

Сестра милосердия под диктовку раненого солдата пишет письмо его жене. Он кончает диктовать, умолкает. Она спрашивает: «Адрес какой?» Он не отвечает, не может ответить. Пытается собраться с силами, но голова его откидывается назад. Сестра склоняется над письмом без адреса...

Снова на экране появляется субъект с холеной бородкой и тщательно повязанным галстуком — болтливый и злобный буржуа, которого мы уже видели разглагольствующим на площади. Восстание подавлено. Господин, прицеливаясь в рабочего, кричит ему: «Иди к стенке!» Безоружный рабочий повинуется.

«А сейчас повернись ко мне!»* Рабочий медленно приближается к направленному на него нагану. Он так спокоен, так невозмутим, что тот, кто целится, по мере приближения жертвы теряет голову, словно увидел что-то сверхъестественное. Он дрожит, трясется и никак не может выстрелить. Тогда рабочий протягивает руку, отбирает револьвер и стреляет в своего палача.

Трагичная казнь восставших рабочих. Вся строгость, сгущенность драмы достигает совершенства в композиции и светотени кадра. Казнь совершается в подвале. Унтер-офицер и полицейский в длинной шинели, в каске, надвинутой на глаза: видна только звериная челюсть (однако в изображении этого хищника нет никакого карикатурного преувеличения). Он вскидывает пистолет и, что-то цедя сквозь зубы, не спеша целится и стреляет — один, два, пять раз подряд. Он исчезает, и мы видим тех, кто был перед ним: его жертвы стоят рядом — плечом к плечу — у стены, на которую падает резкий свет из какого-то подобия окна.

Мужественные и смелые рабочие: молодой парень с горящим взглядом, старик с добрыми глазами и многие другие, таких можно встретить на любом заводе. Секунда улыбки и крика, и каждый из них уже одинок в своей смерти. Когда в зале зажигается свет, стирая с белого полотна экрана эти образы, кажется, что возвращаешься из пучины, где только что был свидетелем рождения великих и неотвратимых социальных перемен.

Таково главное впечатление от «Арсенала» — сильного и страстного фильма. Свободными и великими художниками советского кино создано еще одно в высшей степени человечное произведение, рядом с которым фильмы наших западных торгашей представляются совсем уж смехотворными. Давайте же радостно приветствовать нового прекрасного солдата пламенного искусства: Довженко.

Перевод с французского Л. Дуларидзе

* Ошибка, объяснение которой можно найти в тексте статьи — Барбюс смотрел картину без перевода. В фильме: «А ссйчас отвернись к стенке!» *(Прим. переводчика)*

Это новый перевод малоизвестной статьи Анри Барбюса, публиковавшейся на русском языке в 1929 году со значительными сокращениями.

О Довженко — на разных языках

В связи с юбилеем А. Довженко редакция журнала обратилась к кинематографистам, чьи высказывания публикуются ниже, с просьбой ответить на следующие вопросы:

1. Какие фильмы Довженко произвели на вас наибольшее впечатление? Какие художественные достоинства его картин представляются вам наиболее современными?

2. Какие художественные принципы Довженко оказали влияние на развитие мирового кинематографа и киноискусства вашей страны?

3. Ваше отношение к литературному наследию Довженко?

Мринал Сен, режиссер

(Индия)

1. Из всех фильмов Довженко я лично нахожу «Землю» наиболее захватывающим произведением. Я готов смотреть этот фильм бесконечно, каждый раз восхищаясь яростью и красотой его поэзии. Даже с точки зрения современного киноязыка «Земля» не утратила своей художественной значительности.

2. На мой взгляд, Сатьяджит Рэй весьма многим обязан Довженко и Флаэрти. В мировом кино Довженко сблизил кинематограф с поэзией и соединил их самым великолепным образом.

3. В литературном наследии Довженко чувствуется влияние таких классиков, как Пушкин, Гоголь, Толстой. Это совершенно ясно и из его фильмов. И, конечно, Довженко, будучи украинцем, многим обязан в своем творчестве великому украинскому поэту Тарасу Шевченко.

Калькута

Рохелио Парис, режиссер

(Республика Куба)

1. В творчестве Александра Довженко существуют, как мне представляется, две основные линии, которые пересекаются в его фильме «Земля», одном из самых

значительных произведений этого выдающегося режиссера. Я имею в виду следующее: философское восприятие жизненной реальности, отраженное в поэтических образах его картин, и прославление революции как процесса рождения новой светлой жизни, как победы нового над уходящим старым. О Довженко можно смело сказать, что он был и революционным художником, новатором и первооткрывателем, и — художником революции.

В своем незабываемом фильме «Земля» Александр Довженко сумел показать связь простых людей, тружеников, их личной судьбы с огромным и всеобщим процессом революционного переустройства действительности. Сегодня любой художник, обращающийся в своем творчестве к проблемам, волнующим человечество в его борьбе за счастье и социальную справедливость, может считать Довженко своим учителем и в таком смысле — современником. Довженко можно назвать художником, работающим для будущего.

2. С именем Довженко связаны первые впечатляющие шаги нового революционного кинематографа, который сегодня уже представляет собой мировое явление. Кроме того, Довженко — не только национальный, но и интернациональный художник, в этом смысле его творчество универсально и принадлежит всему миру.

Когда сегодня кубинцы смотрят тот же фильм «Земля», им становится ясно, насколько все происходящее сегодня в нашей стране, где победила революция, близко тому, что было в Советской России 40—50 лет назад, они принимают украинца Довженко как своего соотечественника, земляка.

Для нашего молодого киноискусства одним из самых существенных понятий является концепция революционного гуманизма, столь ярко проявившаяся в фильме Александра Довженко «Щорс». Вообще я очень высоко оцениваю эту работу Довженко, считаю, что она стоит в одном ряду с такими выдающимися произведениями литературы, как «Хождение по мукам» А. Толстого и «Конармия» И. Бабеля.

3. Знакомство с литературным наследием Довженко, с его выступлениями в печати и сценариями обогатило мои представления о киноискусстве. Литературные труды Довженко стоят на одном уровне с его режиссерскими достижениями. У нас на Кубе изданы произведения Александра Довженко на испанском языке, и эти книги внимательно изучают кубинские кинематографисты. На Кубе нет специальной киношколы, но институт ИКАИК занимается не только научной, но и образовательной работой, организуя семинары и конференции, в которых особенно активно участвуют молодые кинематографисты. Несколько лет назад у нас была проведена ретроспектива фильмов Довженко, в рамках которой мы обсуждали и его сочинения. Написанное Довженко для нас — не только предмет изучения и повышения нашей кинематографической культуры, но еще и эталон, своего рода экзамен, который устраиваешь самому себе, когда читаешь его книги.

Приближающаяся 80-летняя годовщина со дня рождения Александра Довженко — большое событие в истории мирового киноискусства, и институт ИКАИК намечает провести ряд мероприятий с целью широкой пропаганды его фильмов и литературного наследия.

Гавана

Кадзуо Ямада, критик (Япония)

1. Наиболее сильное впечатление произвели на меня «Земля» и «Мичурин».

Фильмы Довженко корнями вросли в родную землю и являются гимном человеку, строящему новое общество. Новый революционный романтизм Довженко и является наиболее современным элементом его творчества. В наше время, когда жизнь становится все сложнее, когда ситуация в мире полна резких изменений, многие талантливые кинематографисты на Западе начинают терять веру в великую творческую силу романтизма, и, не видя выхода, заходят в своем творчестве в тупик. Поэтому для нашей современности фильмы Довженко приобретают смысл гигантского факела.

Одновременно с этим человеческая эмоциональность, романтика чувств не являются в созданном Довженко художественном мире синонимом однообразия, плоскости или выспренности. Герой его фильмов воспринимает жизнь и смерть как моменты неизбежного обновления рода человеческого, его движения от мрака к свету. Здесь ощущаем глубокий взгляд Довженко на человека, и это очень волнует, заставляет высоко оценивать философскую и эстетическую программу его творчества.

2. До войны в Японию попало лишь два произведения Довженко — «Земля» и «Иван». Тем не менее «Земля», которая демонстрировалась в мрачные годы довоенного монархизма, оказалась подлинным откровением для многих кинематографистов и любителей кино. Благодаря своей непередаваемой образности, она звучала как поэтический гимн, воспевающий человека социалистического общества. Фильмы Довженко, показанные в эти мрачные годы, воодушевляли прогрессивных японских кинематографистов на борьбу и не случайно в революционных, прогрессивных фильмах японских кинематографистов послевоенных лет, особенно в тех, где воспевается личность, полная революционного пафоса, ощущается дух Довженко.

3. В литературном наследии Довженко мне кажутся наиболее важными его «Дневники», ибо в них мы сталкиваемся с человеком удивительной красоты, художником социалистического мира, который прожил вместе со своей страной все трудные и великие этапы ее жизни: социалистическое строительство, Великую Отечественную войну, послевоенное время восстановления из руин народного хозяйства. В общем — все этапы становления социалистического общества.

Токио

«Дума о Ковпаке»
«Возврата нет»
«Это беспокойное студенчество»
«Возле этих окон»

В. Кудин

Дума о народном подвиге

«Дума о Ковпаке»
Фильм первый — «Набат»

Авторы сценария И. Болгарин, В. Смирнов. Постановка Т. Левчука. Оператор Э. Плучик. Художник В. Агранов. Композитор В. Губаренко. Звукооператор А. Грузов. Киностудия имени А. П. Довженко, 1973.

Без малого через три десятилетия после победы, когда история партизанского движения «обросла» и документами и традицией исследования, когда уже накоплена солидная историография вопроса, украинские кинематографисты начали съемки киноэпопеи «Дума о Ковпаке».

Фильм «Набат»— первая часть этой эпопеи, но она уже дает представление о принципах всей постановки, об ее идейно-творческой концепции.

Партизанское движение во время Великой Отечественной войны выдвинуло народных героев, о которых сложены песни и думы, стихи и поэмы, написаны книги, сняты фильмы. Соединения, сражавшиеся в Белоруссии и на Украине, во временно захваченных гитлеровцами областях России, снискали вечную славу. Но подлинной легендой минувшей войны стала партизанская армия во главе с командиром Сидором Ковпаком и комиссаром Семеном Рудневым.

В те грозные дни лета 1941 года, когда начальник Генерального штаба сухопутных сил германской армии Гальдер писал, что война уже выиграна немцами, в Спадщанском лесу, недалеко от старинного украинского города Путивля, Сидор Ковпак с товарищами организовывали базу для будущего партизанского отряда. Тогда их было всего двенадцать человек. Тогда они только начинали.

Первый фильм эпопеи — об истоках движения, которое превратилось впоследствии в могучую силу борьбы против фашистов.

Посвящение фильма —«Партизанам и партизанкам, живым и погибшим» —обязывает. Ведь речь идет о памяти погибших и чести живых, и то и другое может стать предметом искусства, когда художник избирает своим принципом правду жизни. Память народа не приемлет фальши, а честь живущих не нуждается в украшательстве.

И нужно отдать должное авторам — сценаристам И. Болгарину и В. Смирнову, режиссеру Т. Левчуку — в главном, определяющем суть и характер партизанского движения, они пошли за правдой жизни, правдой истории, что и обусловило успех их первого шага на этом многотрудном пути.

Начало фильма воссоздает картину беды народной, которую принесла война и в тихий городок Путивль, на сумские земли. Снимая вступительные кадры, авторы стремятся в эпическом прологе подчеркнуть ощущение войны как всенародной трагедии. Камера не спешит выделить, приблизить к нам ту или иную фигуру из потока людей, покидающих город,— она панорамирует, показывая это горестное движение, передавая боль и скорбь народа. И только в самом конце задержится на одном лице, словно поставит точку. В кадре — пожилой сухощавый человек с запавшими от усталости глазами, но динамичный, быстрый в движениях и внутренне собранный в этот немыслимо напряженный час. Это Сидор Ковпак, бывший боец и партизан гражданской войны, бессменный председатель Путивльского горсовета.

Он уже знает, что остается в тылу врага для организации партизанского отряда, а сейчас должен решить десятки вопросов, решить немедленно. И Ковпак делает это без суеты

и нервозности, спокойно, деловито. В его сугубо штатском облике нет ничего хрестоматийно командирского — ни в голосе, ни в походке, ни в жестах. И все-таки он притягивает к себе внимание, хотя ч е м — мы поймем не сразу, а пока интуитивно доверимся ему, подчинимся его воле. Сейчас глаза Ковпака — умные, мудрые, всепонимающие — заставят поверить, пойти за ним.

Позже мы ощутим все обаяние и силу его л и ч н о с т и, так ярко проявившейся в тяжкую пору войны. Многотрудный жизненный опыт, преданная любовь к родной земле и народу удвоили его мужество — он целиком отдал себя борьбе за народное счастье, борьбе, которая всегда была делом его жизни, смыслом ее и целью.

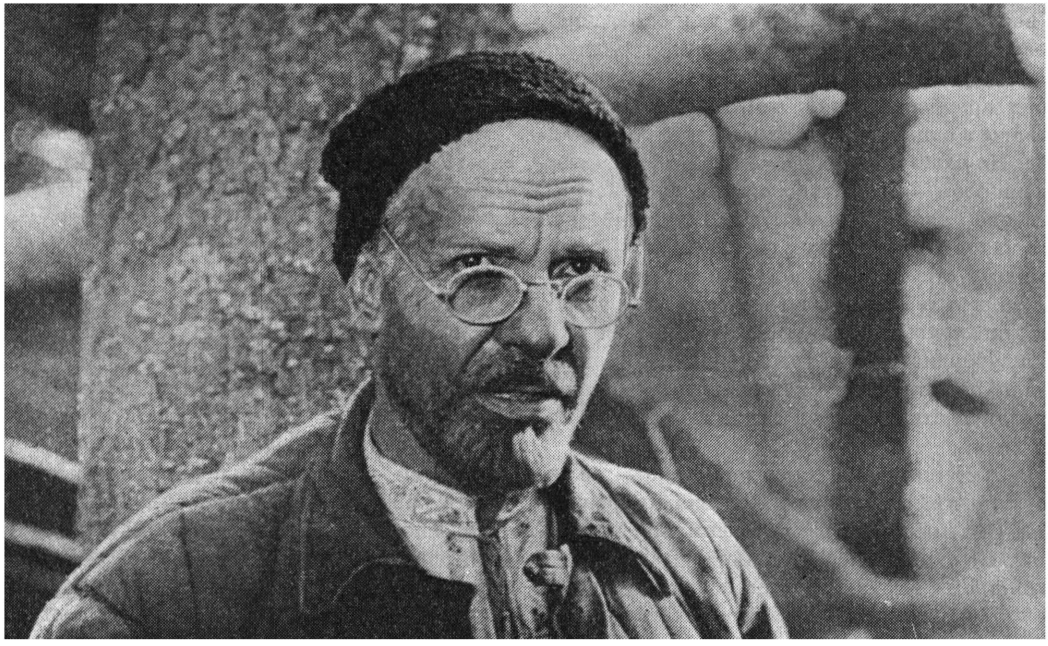
В искусстве всегда бывает особенно сложно показывать то, о чем знают многие. Ведь у каждого складывается свой образ, свое представление о событии или личности. Ковпака знали миллионы людей. Прославленный партизанский командир до последних дней жизни был заместителем Председателя Президиума Верховного Совета Украинской ССР. И на этом посту он оставался скромным, простым человеком, всегда доступным людям, близко к сердцу принимающим их боли, радости и тревоги.

Уже когда фильм еще только-только задумывался, было ясно, что удачу его определит прежде всего выбор актера, которому будет поручена роль Ковпака. Сумеет он создать образ партизанского вожака, истинно народного героя — фильм состоится. Не сумеет — не быть фильму. Именно личность Ковпака должна была стать и драматургическим и идейным центром фильма: вокруг Ковпака концентрировались события и судьбы остальных героев.

Разумеется, создатели картины заботились в первую очередь не о портретном сходстве, хотя и этот момент был важен, раз на экране воссоздавался облик человека, которого миллионы ныне живущих знали в лицо. Раскрыть на экране масштаб личности Ковпака, не потеряв при этом ни грана человеческого тепла, ему свойственного,— эта задача стояла перед актером.

Признаюсь: то, что режиссер остановился на Константине Степанкове, меня одновременно и удивило и обрадовало. С одной стороны, трудно было провести параллель между индивидуальностью актера и тем образом, который предстояло воплотить на экране, а с другой — творческая личность художника, взявшегося за эту роль, очень обнадеживала. Стоит вспомнить наиболее заметные работы К. Степанкова: Комиссар комиссаров («Комиссары»), воевода («Захар Беркут»), матрос

«Дума о Ковпаке». В центре: Ковпак — К. Степанков



«Дума о Ковпаке». Ковпак — К. Степанков

Жухрай («Как закалялась сталь»),— чтобы понять его возможности, силу выразительности и глубину его искусства.

Фильм не просто подтвердил очередную победу актера — сделанное К. Степанковым в этой роли достойно удивления и глубокого уважения. Так «повернуть» себя, так подчинить свои данные индивидуальности героя! Начну с того, что экранный Ковпак на редкость схож с Ковпаком реальным. Как этого добился К. Степанков? Ведь не только с помощью грима достигнуто это сходство — вся пластика образа такова, что сомнений нет: да, это Ковпак!

Но главное, актеру удалось проникнуть в глубину характера, удалось понять и воплотить суть натуры.

Ковпак нетороплив, всегда уравновешен и спокоен. Его мягкий украинский выговор дополняет атмосферу уверенного спокойствия, которое возникает повсюду, где бы он ни появлялся. В том, как он держит себя даже в самых напряженных ситуациях, когда необходимо действовать оперативно и решительно, всегда есть та мера житейской обыденности, которая благодатно действует на всех: дескать, все нормально, все идет своим чередом. Позднее, по ходу фильма, мы поймем, что это свое исконное свойство Ковпак тренировал и на него рассчитывал, как на мощное психологическое оружие.

...Ковпаку сообщают, что в расположении партизанского отряда замечена группа вооруженных людей в форме воинов Советской Армии. Скорей всего, остатки регулярных частей, люди, выходящие из окружения к своим. Ну, а если нет? Если это провокация? Ситуация рискованная, но Ковпак отправляется на переговоры самолично — без всякого конвоя.

Стоит остановиться на этой сцене подробнее; в ней уже отчетливо ощутим художественный результат, «запрограммированный» концепцией образа. Строго говоря, командир нарушает армейский устав, отправляясь на переговоры в одиночку, без охраны и без адъютантов. Но наше восприятие как-то не фиксируется на этом — настолько органично такое поведение для Ковпака, каким представил его актер в предыдущих сценах. Мы уже привыкли к отсутствию в нем традиционных «командирских» черт — ни командирской стати, ни привычно властных ноток в голосе. И в субординации он тоже не силен. Он прост (но не простоват!), не переоценивает собственной личности и привык самое сложное брать на себя.

Разумеется, такая характеристика — не авторский произвол и не актерская импровизация. Она имеет четкую документальную проекцию. Но экран обладает только ему присущим свойством укрупнять частности, придавая им принципиальный характер. Перед нами не только документально выверенный образ Ковпака. Перед нами еще и авторская концепция героического, в какой-то мере подсказанная судьбой и характером Ковпака и воплощенная в его типизированном образе.

Есть по крайней мере два облика героизма — романтический, яркий и будничный, каждодневный, как работа. Вот такой героизм — без фанфар и фейерверков — стал внутренней темой фильма, его глубинной нравственной опорой. Потому в картине свободно уживаются разные стихии — быт, лирика, эпос.

...Вот Ковпак (еще там, в городе, из которого уходят люди) озабочен тем, как быть с мукой, куда девать коров, чтобы и то и другое не досталось врагу. И вдруг двое молодых людей, прорвавшихся к нему через плотное людское кольцо, просят Ковпака как председателя горсовета узаконить их брак («Хотим, чтобы все по закону...»). И тут же, оторвавшись от сверхнеотложных дел, Ковпак сотворяет обряд венчания двух влюбленных. Он венчает их на жизнь и благословляет на подвиг, не зная о том, что уже завтра будет убит сегодняшний жених, а невеста станет прославленной связной его партизанского отряда.

Сколько человечного, теплого находит К. Степанков в этой крошечной сцене — просто диву даешься. Вот эта мера человечности по самому высокому счету, так точно найденная и переданная актером, освещает все действия Ковпака. Степанков открывает зрителю даже нечто более сложное, чем потаенную от стороннего взгляда внутреннюю жизнь — он умеет показать движение сердца в своем герое, и именно это рождает глубочайшее доверие к образу.

К. Степанков проводит в фильме много прекрасных сцен — это и встреча с группой советских воинов, попавших в окружение, о которой мы говорили, и первый партизанский бой с карателями. Артист, опираясь на богатый документальный материал, широко использованный в сценарии, смело импровизирует, не боится «удивлять»—не эффектными психологическими поворотами или поступками героя, а как раз его спокойной, неброской простотой, его мудрой выдержкой, внутренней значительностью.

Немногочисленные кадры хроники периода гражданской войны сохранили образ Ковпака в годину борьбы с жестоким, коварным и сильным врагом. Многое о Ковпаке говорят записи очевидцев. Ведь еще в 1943 году А. П. Довженко в письме к П. П. Вершигоре страстно призывал: «Пишите как можно больше... Описывайте социальные явления, характеры. Записывайте отдельные мысли — свои, товарищей, Ковпака. Помните — Ковпак должен остаться в искусстве и в истории Украины... Я думаю, пройдет война, мы создадим о нем и о Вас картину, не забывайте об этом... Берите с собой все человеческие страсти, все их душевные переживания. Все слезы, всю гордость и ненависть к врагу, и лишения, и пристрастия — не бросайте на дороге... Будьте мудрыми и человечными, как бы это ни было тяжело при Ваших обстоятельствах. Может, в этом и состоит наивысший смысл Вашей исторической роли — быть безукоризненными мстителями и врагами врагов Роди-

«Дума о Ковпаке»

ны, уничтожать оккупантов, и глубоко тонкими и проникновенными психологами».

Сохранился хроникальный кадр: командиры партизанских отрядов докладывают Ковпаку, а он, сосредоточенный на чем-то своем, совсем не по-военному — по-граждански вскинув руку к козырьку, этим жестом как бы говорит: «Ладно, вижу, что все в порядке, творите свои нелегкие дела». В игре К. Степанкова, в общем рисунке роли и характера я вижу нечто взятое именно от этого живого поведения Ковпака. И там, где актер тонко и бережно сохраняет найденное, он вызывает ответное глубокое волнение.

К сожалению, сценарий фильма иногда предлагает актеру безвыходные, заведомо фальшивые ситуации. Так, мне кажется, происходит в сцене боя с карателями, которые бросили против партизан и отборные части, и танкетки, двинулись плотной стеной на лес, в глубине которого скрывались люди Ковпака. Перед этим жестоким сражением Ковпак во всеуслышание велит затопить себе баньку. Расчет понятен: командир таким способом хочет вселить спокойствие и уверенность в бойцов. Раз командир парится в бане — значит, полный порядок! Но художественный домысел не сработал: сцена звучит натянуто, если не фальшиво. Тем более что миллионы читателей книги «От Путивля до Карпат» хорошо помнят, как правдиво и без прикрас сам Ковпак описывает эти трудные, пусть и успешные бои с фашистскими карателями. Подобное «утепление», «смягчение» суровой реальности снижает величие подвига, совершенного партизанами.

А ведь тут же авторы сценария и режиссер воссоздают правдивые подробности суровой битвы, убедительно показывают, как нарастает напряжение, каких нечеловеческих усилий стоило удержать позиции, оказать сопротивление врагу. Неточная, надуманная деталь противоречит впечатляющей правде этих эпизодов.

Я так детально анализировал работу К. Степанкова потому, что картина «Набат»— исходная точка движения образа главного героя, его экспозиция. Актер нашел драгоценное зерно характера, завоевал доверие зрителя. Впереди самое трудное — не потерять найденное, умножить его, развить и углубить.

День войны нередко вмещает годы, а то и целую жизнь человека. С. Ковпак прошел всю войну, и каждые сутки, прожитые в тылу врага, были пределом напряжения воли: командир отвечал за тысячи человеческих жизней, за людей, веривших ему, идущих за ним. Хотелось бы, чтобы К. Степанков на протяжении киноэпопеи находил все новые краски, чтобы подчеркнуть это единство героя и масс, обна-

руживал новые примечательные черты человека, чье имя стало легендой при жизни и останется таким в истории.

Разумеется, фильм о партизанской борьбе — это картина не об одной личности, какой бы выдающейся она ни была. Главной движущей силой борьбы с фашизмом был народ. И картина передает неудержимо могучее начало этой борьбы народа против фашистских поработителей.

Этот важнейший принцип постановки нашел свое выражение прежде всего в драматургии фильма. В канву эпического повествования по ходу действия вплетаются все новые и новые персонажи, чьи судьбы осмысливаются пушкинским заветом: «судьба человеческая — судьба народная». Сюжетно картина складывается из нескольких равновеликих по значению эпизодов. Это организация отрядов Ковпака и Руднева, их слияние и —кульминация фильма — первая проба сил: бой с карателями в Спадщанском лесу. Бой, в котором партизанское соединение впервые осознало себя боевой единицей, представляющей реальную угрозу для оккупантов.

Примечательно, что в первой картине эпического цикла Т. Левчук почти не прибегает к массовым сценам. Сейчас ему важны личности, индивидуальности, отдельные судьбы. Истоки партизанского движения, его нравственные силы, если хотите, его глубоко личные импульсы — вот что исследует режиссер, прежде чем развернуть на экране партизанский фронт во всем его масштабе.

И в этом ему помогает актерский ансамбль, в котором прежде всего хочется отметить В. Пивненко (Колька Мудрый), М. Голубовича (Карпенко), Н. Гвоздикову (Тоня), В. Заклунную (Доминикия).

Верный рисунок образа Семена Руднева нашел В. Белохвостик. Однако хочется пожелать актеру не только внешней убедительности, но более глубокого проникновения в суть, индивидуальность характера. Руднев был политическим и духовным наставником партизан, его уважали и любили в отряде. И актеру в последующих сериях предстоит не только развить уже найденные черты — партийную убежденность, интеллигентность, мудрую рассудительность своего героя, но и дополнить образ такими штрихами, которые бы раскрывали человеческую привлекательность комиссара партизанской армии.

Говоря о картине «Набат», нельзя не отметить высокого поэтического строя операторской работы Эдуарда Плучика. Его камера, передавая атмосферу суровых военных дней, раскрывая мужественный облик героев, в то же время любовно вглядывается в туманные дали полей, в сизоватые заросли кустарников, в золотистый убор осеннего леса — во все, что так дорого этим людям, что отстаивают они, не щадя жизни.

И музыка Виталия Губаренко — это тот голос сердца, тот лирический мотив, который органически входит в общее эпическое звучание картины. Картины о патриотическом подвиге людей, по зову Родины, по велению души поднявшихся на защиту Отечества.

Н. Савицкий

Крылатая душа

«Возврата нет»

Сценарий и постановка А. Салтыкова. Оператор Б. Брожовский. Художник В. Кислых. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Р. Берз. «Мосфильм», 1974.

В титрах этого фильма отсутствует надпись «по мотивам...», ныне сделавшаяся почти непременной заставкой всякой экранизации литературного произведения. Первой строкой идут имя автора и название повести: Анатолий Калинин «Возврата нет». Тем самым постановщик и сценарист картины А. Салтыков подчеркивает, как мне думается, два момента: свое намерение сохранить верность литературному первоисточнику и признание того факта, что фильм обязан своим появлением прежде всего книге.

Сейчас вряд ли имеет смысл отдельно останавливаться на повести А. Калинина, тем более что сюжет ее подробно воспроизведен

«Возврата нет». Антонина Каширина — Н. Мордюкова

в сценарии с сохранением не только ведущей драматургической линии и всех главных действующих лиц, но также — и второстепенных коллизий и персонажей фона. Заметим только, что несмотря на скромный объем книги и немногословность авторского стиля, ее страницы густо населены запоминающимися человеческими характерами и вмещают множество событий, занимающих без малого двадцатилетие.

Другое сейчас существенно — мотивы, побудившие А. Салтыкова экранизировать это произведение; мы имеем возможность судить о них, в частности, по его же собственным высказываниям: «... Есть на Дону яр, как птица раскрылатившийся над Задоньем, и живет в доме на яру женщина с душой столь же крылатой, предназначенной для любви. И потом, взглядывая на яр со всех сторон в разное время года и вообще в р а з н о е в р е м я (разрядка моя.— *Н. С.*), хочется взглянуть со всех сторон и на жизнь, и на судьбу этой женщины, развернув вокруг яра киноповесть, разумеется, не иллюстративно»*. Приступая к работе над фильмом, режиссер так ответил на вопрос, что́ привлекло его в повести «Возврата нет»: «Особая нравственная красота простой деревенской женщины, человека наших дней».

Добавим, что в творчестве Салтыкова тема эта занимает видное, а в последнее время — ведущее место: ее можно найти уже в «Председателе» (Доня, жена Семена — Н. Мордюкова), а характеры, созданные Р. Марковой в «Бабьем царстве» и В. Заклунной в «Сибирячке», естественным образом, хотя и не в равной степени успешно, ее продолжают.

Само содержание, литературные достоинства книги А. Калинина и главное среди них—

* Из послесловия к повести А. Калинина «Возврата нет». М., «Правда», 1972, стр. 76.

образ Антонины Кашириной, героини повести, давали режиссеру плодотворную возможность, вновь обращаясь к занимающим его жизненным проблемам, развивать мотивы, намеченные в предыдущих работах, открывая в них новое и для зрителя и для себя. Сильные стороны картины связаны с реализацией именно этой возможности.

Вернемся, однако, к экрану. А книгу отложим в сторону, позволяя себе лишь изредка заглядывать в нее — не для того, чтобы придирчиво вести счет потерям экранного прочтения (такой подход не представляется, в данном случае, оправданным), а с единственной целью: сохранить строгость критериев, в заметной степени обусловленную темой и особенностями литературной первоосновы.

...Виляя из стороны в сторону, жутко сотрясаясь на буграх и выбоинах, мчит по ночной степи среди темнеющих терриконов старенький грузовик, груженный лесом, а вдогонку ему гремят выстрелы. Пули врезаются в бревна, отдирают кору и мелкие щепки, свистят перед самым ветровым стеклом кабины, в которой сидят двое — водитель, припавший к баранке руля, и просто одетая женщина, чье красивое озабоченное лицо не успеваешь как следует рассмотреть за мгновения короткого эпизода. Война? Нет, не война. Но и первые послевоенные годы были для разоренных войной деревень куда какими нелегкими! Особенно в тех местах, где побывал враг. Не хватало рабочих рук, техники, материалов. Вот и Антонине Кашириной, руководителю степного колхоза, пришлось пойти на хитрость и риск: для постройки склада выменять на шахте десять машин крепежного леса на десять бочек виноградного вина, тайком, ночью вывозить бревна, кланяясь пулям охранников. А что оставалось делать!? Сказал ведь ей районный секретарь, что, мол, райком — не лесная биржа, но если пшеница погорит или сгниет в буртах, все равно у председателя голова с плеч... Победителей же, вроде, не судят...

Оказалось — судят. Эпизод ночной погони, с которого начинается фильм, монтируется встык со сценой заседания бюро райкома, разбирающего персональное дело Кашириной. Странная атмосфера устанавливается на этом заседании. Все здесь знают Антонину Каширину, уважаемого председателя передового колхоза, ни у кого нет к ней недоверия. Что до самой Антонины, то она поначалу просто не может понять, к а к могло все столь не-

«Возврата нет». Никитин — В. Дворжецкий, Антонина Каширина — Н. Мордюкова

ожиданно, нескладно и обидно для нее повернуться. Или она что скрывала? Или о собственной корысти пеклась? Не было ни того, ни другого. Так о чем же, спрашивается, разговор?..

Но у секретаря райкома Неверова (Б. Кудрявцев) — свои резоны. У него есть запрос из области по поводу незаконных действий Кашириной — надо реагировать. И Неверов, отлично сознавая полную несуразность своих доводов, начинает ни с того, ни с сего (он же и раньше все знал преотлично!) ставить Кашириной в вину, что жила она на оккупированной территории, что с приходом фронта скот не успела эвакуировать, что в доме у нее какой-то фашистский чин на постое находился. Разумные и спокойные ответы Антонины в расчет не берутся, словно и не слышит их Неверов. «Ты понимаешь, какая-то туманная эта история, путаная», — заключает он свою и в самом деле туманную демагогию.

Все, надо думать, обошлось бы. Неверов Неверовым, он, понятно, сила. Только вряд ли мог он рассчитывать сегодня на поддержку остальных членов бюро. Слишком очевидной была невиновность Кашириной — не формальная, а по существу... Непоправимое произошло случайно. Защищая свою тезку и давнюю подругу, Антонина Ивановна Короткова, райкомовский работник, напомнила, что прятался в 1942 году на подворье у Кашириной раненый советский лейтенант. Под самым носом у немцев и полицаев скрывала его Антонина в глиняной яме в глубине сада, вылечила, поставила на ноги. Потом лейтенант ушел через линию фронта к своим, пообещав вернуться — как война кончится. Но не вернулся... А Антонина ждала. Ждала потому, что стал этот лейтенант, Николай Никитин, ее первой и единственной в жизни большой любовью. Желая сделать как лучше, невольно разбудила Антонина Ивановна утихшую было душевную боль, а заодно и присоветовала подруге: не жди, мол: с кем не сводили солдата военные дороги!..

Уж этих-то обидных слов Каширина снести не смогла. Метнулась к столу, покрытому сукном, резким, отчаянным жестом припечатала к сукну свою карточку кандидата в члены партии и, никого не спросившись, ничьих слов не слушая, выбежала вон.

Фильм «Возврата нет» насыщен событиями не меньше, чем повесть, из которой он появился. Насыщен настолько, что несмотря на усилия режиссера, старающегося избежать иллюстративности, отдельные эпизоды и сюжетные ответвления выглядят незавершенными. Бережное, внимательное отношение к книге, по которой написан сценарий, делает честь Салтыкову-драматургу, но, с другой стороны, создается впечатление, что у Салтыкова-постановщика временами не было уверенности в том, насколько целесообразно введение в фильм некоторых сцен и мотивов.

Так, приведенная выше сцена заседания бюро райкома, емкая по смыслу, выдержанная в хорошем кинематографическом ритме, завязывает узелки сразу нескольких немаловажных тем — темы доверия к человеку и товарищеской заботы о нем; темы времени, навсегда отошедшего в прошлое, когда такие, как Неверов, руководствуясь субъективными соображениями, могли нарушать нормы партийной жизни. Наивно, конечно, рассчитывать, что полуторачасовая лента даст исчерпывающие ответы на все непростые вопросы, затронутые по ходу развития действия. Но все-таки о д н а тема, решительно заявленная в прологе картины и получившая верный начальный импульс, настоятельно требовала своего дальнейшего развития, пусть даже и на периферии сюжета. Сгоряча, поддавшись минутному настроению, человек расстается с партией. И — какой человек! В высоких моральных и деловых качествах Кашириной не сомневаешься с самого начала. Драматический финал сцены в райкоме заставляет нас переживать за судьбу героини фильма; в нем есть достоверность острой жизненной коллизии, цепко схваченная правда мгновения, чреватого серьезными последствиями. Но дальше все происходит так, будто ничего и не было: сюжет фильма движется своим чередом, и лишь спустя много лет всплывает старая история в памяти ее участников, чтобы снова забыться...

«Возврата нет». Никитин — В. Дворжецкий, Антонина Каширина — Н. Мордюкова

К драматургическим просчетам сценария, к недостаткам режиссуры А. Салтыкова нам придется вернуться еще раз. Ведь по отношению к этой картине просто недопустимо использовать заниженные критерии и снисходительные оценки. Подобный подход был бы явным неуважением к автору «Председателя», к волнующему содержанию его последнего фильма, к проблемам, которых он так или иначе касается. Однако не с этого хочется начать разговор о картине, поскольку самое сильное из оставленных ею впечатлений — образ главной героини, Антонины Кашириной. Эту роль Нонны Мордюковой можно с уверенностью назвать наиболее крупным на сегодняшний день художественным достижением замечательной актрисы.

И драматургия и режиссура фильма «Возврата нет» подчинены раскрытию судьбы и характера Антонины Кашириной, в чем видна немалая заслуга автора сценария и постановщика картины, имеющей художественную структуру м о н о ф и л ь м а. Яркая, незаурядная, щедро одаренная природой личность постоянно находится в самом центре повествования; события ленты, слова и поступки остальных персонажей обретают смысл и выразительность лишь постольку, поскольку они соотносятся с жизнью и мироощущением Антонины. Ровный и чистый свет ее неисчерпаемо богатой души как бы озаряет все кругом, и тогда красивое становится еще прекраснее, а безобразное открывается во всем своем ничтожестве и уродстве.

Образ внушает доверие столь сильное, что

невольно ловишь себя на мысли: происходящее на экране видится глазами этой изумительной женщины, ее суждения созвучны твоим собственным, ее любовь, ее ненависть разделяешь целиком и безоговорочно.

Для меня самым ценным качеством таланта Нонны Мордюковой является именно этот редкий дар, это исключительное умение приблизить к себе зрителя, привлечь его на свою сторону. Сживаясь с образами своих героинь, актриса и нас заставляет жить их жизнью.

Анализируя стиль Мордюковой, критика обычно отмечает высокую степень изобразительной достоверности ее ролей, останавливаясь на тех средствах актерской выразительности, что в немалой степени обеспечиваются ее природными данными, как иногда принято говорить, — фактурой. Такая характеристика справедлива, но посчитать ее исчерпывающей нельзя. Нередко появляются, и на экране и на сцене, исполнители, чья внешность, манера держаться и говорить, кажется, идеально подходят для той или иной роли. Но далеко не всегда и не каждому из них дано создать законченный образ, убедительность которого настолько велика, что дистанция между актером и зрителями становится исчезающе малой...

Дав Мордюковой главную роль в картине, Салтыков сделал безошибочно точный выбор. Такой выбор, разумеется, подсказывала отчасти и творческая биография актрисы. Но — только отчасти. Потому что ни Саша Потапова из «Простой истории», ни Стеша из «Чужой родни», ни Федосья Угрюмова из «Русского поля» — ни одна из этих бесспорных удач не давала полной гарантии удачи новой: драматургия характера Кашириной отличалась большей сложностью, а резкие переходы из одного психологического состояния в другое далеко не всегда совпадали здесь с возможностью активного действия, что могло бы облегчить их наглядное воплощение. Ведь доминантой роли, предложенной Мордюковой, была л ю б о в ь.

Взяв за основу сценария и фильма повесть А. Калинина, можно было снять камерную ленту о любви, и только. Книга, в принципе, допускала и такое кинематографическое прочтение. В чисто событийном плане А. Салтыков лишь незначительно раздвинул рамки сюжета, однако, верно угадав возможности изобразительного воплощения тех страниц повести, где рассказывалось о войне, режиссер включил в картину лаконичные, но очень важные для углубления идейного содержания ленты эпизоды военного времени. Благодаря этим эпизодам, занимающим очень скромный метраж и нисколько не нарушившим композиционной соразмерности произведения, в котором война должна была присутствовать лишь как фон действия и — только в самом начале, история любви Антонины Кашириной к Николаю Никитину приобрела расширительный, обобщенный смысл. Личная судьба этих людей, повстречавших друг друга тревожным летом второго года войны, перенесших тяжкие испытания военных дней и оказавшихся снова вместе после победы, видится как часть судьбы н а р о д н о й.

Но не будем забывать, что героиня фильма — женщина, и не зря говорят в народе, что любовь женщины — ее судьба. «Выше любви ничего не может быть», — эти слова Антонина повторяет, как заклинание, в них — ее вера, надежда, страсть, источник внутренней стойкости и нравственной чистоты. Любовь понимается ею как чувство а б с о л ю т н о е, никаких «больше» или «меньше» тут нет и быть не может. И нет таких жертв, на которые она не решилась бы во имя любви.

Честность и целостность натуры — опорные свойства в характере Антонины Кашириной. Фальшь, компромисс, половинчатые решения, всякое проявление малодушия изначально отвергаются ею как несовместимые с ее представлениями о жизни, любви, личном достоинстве и самом предназначении человека в мире. Антонина Ивановна, гордая своей давней дружбой с Кашириной, говорит о ней: «Я-то ее знаю. Если полюбит, то полюбит, а отвергнет — так наотрез».

Именно так все и вышло в жизни этой женщины. Полюбив Никитина, она уже не мыслила себя вне этого чувства, без этого человека,

Она не только спасла его от неминуемой смерти и одарила счастьем. Она помогла ему обрести свое место среди людей. А когда поняла, что его любовь кончилась, нашла в себе мужество ничем не унизить памяти о дорогом для обоих прошлом, не стала добиваться жалости или снисхождения — как прежде, не требовала никакой благодарности.

Есть в фильме, ближе к концу, сцена, в которой Нонна Мордюкова (сумевшая от первого до последних кадров поразительно ровно, почти всюду — одинаково талантливо провести свою труднейшую роль) добивается такого исключительно сильного художественного эффекта, что он воспринимается как неожиданность, даже на ярком фоне других эпизодов актрисы. Сцена в саду, где кроме Мордюковой, мы видим Алексея Баталова, сыгравшего секретаря райкома Егорова. Длится она недолго, но сколь многое вмещает!

Строго говоря, именно эта сцена могла бы стать финалом произведения, поскольку уже здесь подводится общий итог, и главное, характер Антонины Кашириной обретает свою окончательную завершенность — в самой трудной точке ее жизненного пути, которая одновременно — и высшая точка ее судьбы.

...Много воды утекло с тех пор, как, возвращаясь в станицу после тягостного разговора в райкоме, от которого осталось у Антонины и чувство горькой обиды и сознание собственной вины, встретила Каширина у ворот дома своего долгожданного, единственного... Сдержал Николай Никитин данное когда-то слово, вернулся к своей Антонине. Думалось, навсегда.

Шли годы. Никитин сделался знаменитым на всю область председателем укрупненного колхоза. Рядом с боевыми наградами заблестели у него на груди награды за мирный труд. Все чаще можно было встретить в газетах его фотографии. И все реже вспоминали люди — да и сам он, наверное, — с чего́ началась его громкая слава, с какой открытой и честной готовностью уступила ему дорогу Антонина, как помогла сделать первые нелегкие шаги. Да и не хотела Каширина, чтобы про это помнили. Она была счастлива тем, что есть рядом с нею любимый человек, что все у них с мужем получается красиво и согласно...

Так что же изменилось теперь? Зачем приехал к ней этот обходительный Егоров со своей прозрачной «дипломатией», которая не обманет и ребенка? Неужто он хочет, чтобы пожаловалась Антонина на свою беду, чтобы наговорила разных злых слов про неверного мужа и про невестку-разлучницу? Напрасно ждет! Не дождется.

Нонна Мордюкова ведет эту важную в разветвленной драматургии образа сцену с удивительной непринужденностью, глубоко и полно выражая широкую гамму чувств и переживаний, овладевающих сейчас ее душой; гордость счастливой женщины, у которой никто и никогда не отнимет памяти о долгом и настоящем счастье, умение возвыситься над обстоятельствами, сберечь свое человеческое достоинство в минуту горького испытания, способность мудро и — с беспощадной честностью открыть долю собственной вины за случившееся, за то, что слишком многое растеряла и проглядела в жизни, ослепленная радостью разделенной любви, — все уместилось в пятиминутном отрезке роли. Интересно, что актриса отказывается здесь от приемов открыто экспрессивных, избегает драматизирующих интонаций и жестов, самые главные слова произносит как бы невзначай, намеренно разряжает ситуацию — то легкомысленным восклицанием, то неожиданно вырывающейся строчкой из популярной песни...

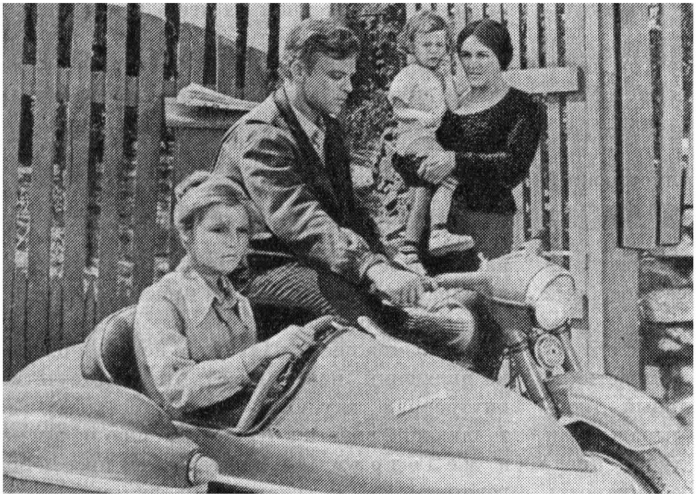
Несправедливо было бы отнести удачу только что процитированной сцены, как, впрочем, и образа Антонины Кашириной вообще, исключительно на счет исполнительницы. Режиссура роли с немалой изобретательностью осмыслена и выстроена постановщиком картины. В разговоре с Егоровым Каширина впервые за весь фильм вспоминает, как много лет назад она «по собственной дурости из партии выпала». Не стоит обращать внимание на то, с какими интонациями и в каких выражениях это сказано. В том, что сейчас измученная, но не сломленная своим горем

Антонина заново переосмысливает прожитую жизнь, понимая, какую она совершила ошибку, когда «ушла в тень», целиком отдавшись заботам о муже и доме, — сомневаться не приходится. Так возникает в картине еще одна значительная тема, тема оставшихся под спудом человеческих возможностей, которую режиссер углубляет в следующей сцене... В райкоме обсуждается вопрос, выдвигать или не выдвигать кандидатуру Никитина в председатели колхоза на следующий срок. Режиссер решает этот эпизод таким образом, что не Никитин, чей авторитет среди колхозников пошатнулся после разрыва с женой, а Каширина (кстати, это единственная большая сцена фильма, где не участвует Мордюкова) занимает внимание собравшихся. И когда секретарь райкома, выслушав Антонину Ивановну Короткову (укоряющую себя за то, что в свое время не добилась пересмотра дела Кашириной), спокойно, но твердо произносит: «Ее судьбой мы займемся», — у зрителя появляется уверенность, что здесь — еще не конец истории, что Антонина Каширина вновь сможет найти себя. Ей в этом помогут.

А. Салтыков нашел точную концовку ленты, показав в последних кадрах, как Антонина, не торопясь, методично зарывает старую обвалившуюся яму на крутом берегу Дона, где прятала Никитина. Посмотреть со стороны — самое будничное занятие! И только сухая горечь в глазах да чуть нахмуренные брови выдают тяжелые переживания женщины: не яму она закапывает — подводит черту своему прошлому, к которому возврата нет...

Наверное, здесь можно было бы и поставить точку. Картина состоялась в той мере, какую определяет успешное раскрытие характера Антонины Кашириной, актерское и режиссерское. Но давайте попробуем разобраться, почему все-таки фильм не дает основания говорить о нем как о произведении целиком удавшемся. Речь вновь пойдет о режиссуре.

Если мысленно проследить путь А. Салтыкова в кино (от «Председателя», через «Бабье царство», картину спорную, но крепкую, отмеченную чертами индивидуального стиля, — к «Сибирячке», где отрыв авторского замысла от режиссерского воплощения стал особенно заметен, и далее — к последнему фильму), то линия получится неровной. Нельзя сказать, что после «Председателя» у режиссера не было приближений к новым открытиям. Их



«Возврата нет». Ирина — О. Прохорова, Никитин — В. Дворжецкий, Каширина — Н. Мордюкова

вероятность ощущалась и в «Бабьем царстве», и в «Директоре», и в «Сибирячке». Возможность такого прорыва существовала и в картине «Возврата нет».

Первым бросающимся в глаза просчетом фильма «Возврата нет» является, как я полагаю, выбор актеров (исключая, разумеется, актрису, исполнившую главную роль). А с чего начинается режиссура, как не с формирования ансамбля исполнителей? Ансамбль не сложился. И это особенно обидно, поскольку играют в картине люди талантливые, имеющие в своем активе работы не просто удачные — отмеченные всеобщим признанием, снискавшие любовь миллионов. Владислав Дворжецкий, Нина Меньшикова, Татьяна Самойлова, Алексей Баталов — такое созвездие собирается далеко не в каждом фильме; далеко не с каждым постановщиком согласятся работать актеры, с именами которых связаны многие яркие успехи советского киноискусства...

Но почему, например, таким холодным, заземленным выглядит на экране Никитин в исполнении В. Дворжецкого? Может быть, сильный творческий темперамент Н. Мордюковой и выделенное ей по драматургии место вообще исключали всякую возможность равноправного партнерства? Вряд ли! Есть же хрестоматийный прецедент: Вера Марецкая и Василий Ванин в фильме «Член правительства». В картине об Александре Соколовой ее мужу Ефиму отведено тоже не бог знает какое обширное поле действия. А образ, созданный В. Марецкой, был настоящим художественным открытием. И тем не менее, Ефим В. Ванина смотрелся как полноправный участник социальной драмы, как характер, обладавший чертами исторического типа, как живой, наделенный неповторимыми качествами человек. Нет актеров (даже наиболее способные из них не составляют исключения), которые бы годились на в с е роли. Салтыкову ли, с его солидным опытом, не знать этой простой истины! Сухой, интеллигентный, рациональный Дворжецкий, умеющий одним только выражением глаз передать драму смятенной души, предчувствие катастрофы, печальную мудрость точного знания («Бег», «Солярис»), мало сказать — не сумел, он, наверное, и вообще н е м о г сыграть колхозного председателя, который так легко — по номиналу замысла — ладит и с землей и с людьми, что на ней трудятся.

Возможно, Дворжецкий—Никитин внушил бы большее доверие, если бы режиссер нашел бы и для него столь же убедительную ситуацию, как ситуация эпизода ночной погони, в котором нас знакомят с Кашириной. После уже не надо доказывать, что она — хороший председатель колхоза. Но к сожалению, единственная «производственная» сцена Никитина — его перебранка с задиристой Настюрой Шевцовой (Т. Самойлова) из-за беспорядка в коровнике — носит служебно-информативный характер и положения не спасает.

В распределении ролей второго плана есть и просчеты и точные попадания. Если, к примеру, Татьяна Самойлова, как мне кажется, всем своим обликом разрушает имеющиеся у каждого из нас представления о донской казачке, то актер Н. Смирнов, снявшийся в роли паромщика, — фигура колоритная и живая, создающая определенное настроение в кадре. Паромщика, кстати сказать, придумал режиссер, в книге его не было.

Не берусь утверждать, что Ольге Прохоровой (Ирина) в принципе не дано было справиться с возложенной на нее задачей. Красивая, молодая, уверенная в себе, избалованная вниманием городская женщина, Ирина могла внушить Никитину (тем более Никитину Дворжецкого) сильное чувство, побороть которое он не сумел, хотя его запретность была очевидной с самого начала: Ирина — жена Григория (Н. Еременко), сына Кашириной от первого брака, и Никитину впору называть ее дочерью, не только из-за разницы в возрасте. Но чем больше присматриваешься к Ирине—Прохоровой, тем меньше доверяешь такой возможности. Нарочито нервная пластика движений, изломанность, поза, отсутствие внутренней глубины — вот приметы, заставляющие видеть в Ирине героиню не драмы, а м е л о д р а м ы. В книге о ней настойчиво говорилось — «жгучая», а в фильме она вы-

глядит всего лишь хрупкой. Пожалуй, от этой хрупкости, неосновательности во многом и идет разрушение подлинного драматизма.

Вот мы и коснулись еще одного приметного обстоятельства, имеющего прямое отношение к уязвимой для критики режиссуре картины «Возврата нет». Как бы усомнившись в возможности развернуть по-настоящему драматическое действие, постановщик фильма сбивается с выбранного вначале тона, используя поверхностные мелодраматические приемы. Отсюда — «романтические» проезды на мотоцикле, когда Ирина и Николай находятся рядом: захватывающие дух скорости, опасная близость, вызов, риск... Отсюда — примитивно решенный эпизод «музыкального взрыва», когда Ирина в полной отрешенности хочет высказать в музыке обуревающие ее чувства— обстановка сельской школы в самый разгар учебного дня сообщает этому проявлению экспансивности оттенок пародии...

Нельзя не сказать и об отсутствии тщательности, о пренебрежении деталями и подробностями в работе постановщика. Частным следствием небрежной режиссуры является ощущение остановившегося времени, не покидающее на протяжении почти всей картины. Можно только догадываться, что действие фильма охватывает период в 15—20 лет, но это ничем не подтверждается определенно. Стоит напомнить, что, начиная работу, режиссер намеревался снимать киноповесть, события которой происходят «в разное время»...

●

Фильм «Возврата нет», появившись в прокате, встретил активный и доброжелательный отклик зрителей. Трудно не поддаться обаянию искренности и таланта Нонны Мордюковой. Невозможно оставаться равнодушным к судьбе замечательной женщины Антонины Кашириной, которая, повторяя судьбы многих наших современниц, вбирает в себя крупицы общенародной истории, нашего дорогого и вечно памятного прошлого. Образ такой эмоциональной насыщенности, художественной силы и человеческой красоты встречается в кино не часто.

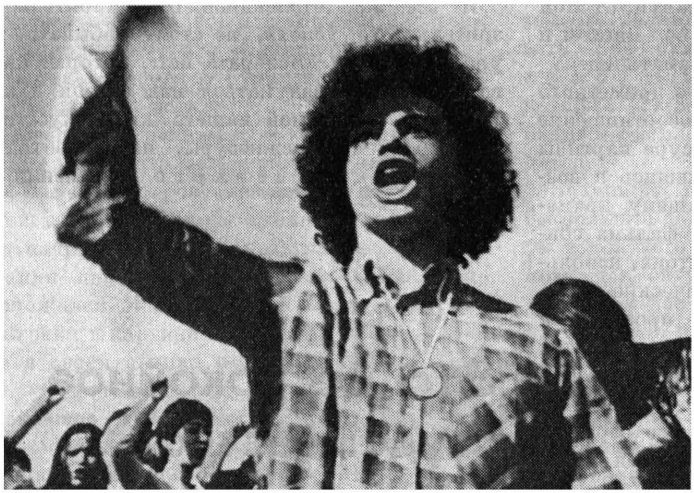
И все же, отвлекаясь от обстоятельств зрительского успеха, не стоит забывать те уроки картины «Возврата нет», которые снова заставляют задуматься над острой и актуальной проблемой нашего киноискусства, над проблемой режиссуры, над необходимостью качественного повышения ее уровня.

Э. Араб-Оглы

Это беспокойное студенчество...

«Это беспокойное студенчество»
Автор сценария Б. Добродеев. Режиссеры И. Калинина, М. Литвяков. Научный консультант С. Чибиряев. Операторы Б. Севастьянов, Э. Шинкаренко. Композитор Н. Мартынов. Ленинградская студия документальных фильмов, 1973.

Массовое движение социального протеста молодежи, особенно студенчества, на Западе в 60-е годы подорвало репутацию буржуазных социологов, опрокинуло прогнозы футурологов и спутало карты политических деятелей. В самом деле, вместо предсказанного ими смягчения политических конфликтов, деидеологизации общественного сознания и возрастающего конформизма произошло стихийное и неожиданное возрождение левого радикализма, резкое обострение классовой борьбы, поколебавшее социальные, политические и моральные устои буржуазного общества. Как отмечает известный американский социолог Кеннет Кенистон, никто из его коллег даже отдаленно не смог в 50-х годах предвидеть массового движения протеста молодежи в следующем десятилетии. Ибо все то, что прежде рассматривалось ими как аномалия в поведении молодежи — в первую очередь недовольство существующим строем,— стало правилом, тогда как предписанные ей буржуазные правила добропорядочного поведения на протяжение нескольких лет стали аномалией. Со времени, когда это движение



«Это беспокойное студенчество»

достигло своей кульминации — весной 1968 года во Франции и ФРГ, летом того же года в Соединенных Штатах Америки и Японии, а осенью 1969 года в Италии,— прошло уже пять лет. Однако ученые и общественные деятели на Западе продолжают ломать себе голову, пытаясь осмыслить и сколько-нибудь правдоподобно объяснить эти события, оставившие глубокий след в политической жизни, в сознании и поведении не только молодежи.

Документальный фильм Бориса Добродеева, Ирины Калининой и Михаила Литвякова «Это беспокойное студенчество» воспроизводит на экране памятные события студенческих волнений конца 60-х годов: острые политические диспуты и страстные митинги протеста против войны во Вьетнаме, мирные уличные манифестации и рукопашные столкновения студентов с полицией, протест молодежи против мещанского «потребительского общества» и поиски революционной истины, социальной справедливости. Эпизоды молодежных выступлений, составившие основу фильма, воскресили в моей памяти майские дни 1968 года в Нью-Йорке, где я находился в составе советской делегации, приехавшей в США по приглашению американских квакеров. Днем мы были очевидцами студенческих митингов в Колумбийском университете, вечерами присутствовали на теоретических спорах «новых левых» (происходивших на квартире молодого профессора социологии), а ночью смотрели по телевидению непосредственные передачи с баррикад в Латинском квартале Парижа. Два месяца спустя, во время IX Всемирного фестиваля молодежи в Софии мне, вместе с советскими философами и социологами, довелось полемизировать с «новыми левыми» на открытых диспутах и присутствовать на политических собраниях последователей Руди Дучке и Даниеля Кон-Бендита. И хотя по теоретическим вопросам у нас с ними не могло быть общей позиции, их искреннее стремление к социальной справедливости, их солидарность со всеми угнетенными, их нетерпимость ко всякому злу и насилию не вызывали у нас никаких сомнений.

Марксисты не нуждаются в том, чтобы льстить молодежи, как это делают левоэкстремистские идеологи от троцкистов до маоистов, называющие молодежь «барометром революции», «надеждой человечества» и т. д. Будущее во всех случаях принадлежит молодежи; вопрос только в том, за кем пойдет молодежь и каким она сделает это будущее! Вот почему борьба за умы и сердца юного поколения

приобретает политическое значение. Всем своим содержанием фильм «Это беспокойное студенчество» подчеркивает, что важно не только понять молодежь, но и быть понятым ею. И в этом смысле фильм поучителен как для юных, так и для пожилых зрителей.

Хотя за последние пять лет на Западе вышло в свет больше книг о молодежи и студенчестве, чем за предшествующие пятьдесят, они ненамного приблизили нас к пониманию социальных причин радикального движения молодежи и его дальнейших перспектив. Этому, впрочем, не приходится удивляться, ибо буржуазные социологи и политологи были не столько озабочены стремлением понять социальный протест молодежи, сколько намеревались предотвратить его повторение. Это убедительно подтвердила, в частности, проведенная осенью 1973 года в Венеции международная конференция, посвященная так называемому «кризису университетов», в работе которой активно участвовали ведущие специалисты по проблемам молодежи и студенчества из 14 капиталистических стран, в том числе известные антимарксисты Збигнев Бжезинский и Сидней Хук.

Надо сказать, что у этих далеко немолодых профессиональных специалистов по проблемам молодежи нет недостатка в глубокомысленных теориях, призванных объяснить социальный протест и политическое движение студенчества чем угодно, но только не социальными и политическими причинами. Одни из них обращаются к «извечному конфликту поколений»; другие ищут разгадку во фрейдистском «эдиповом комплексе» и психопатологии; третьи винят во всем университетскую администрацию; наиболее же проницательные, вроде З. Бжезинского или Г. Кана, усматривают причины «студенческого бунта» в вызванном научно-технической революцией «обесценении» высшего образования вообще, а гуманитарного — в особенности. Только в марксистской литературе имеются серьезные работы, опровергающие подобные апологетические концепции буржуазных социологов и выявляющие подлинные с о ц и а л ь н ы е причины радикального движения молодежи и студенчества на Западе*. По мнению же многих добросовестных социологов-немарксистов, вроде К. Кенистона, Ч. Рейча и других, большинство буржуазных психологических и технократических теорий вряд ли заслуживает серьезного внимания, ибо со строго научной точки зрения несостоятельна любая попытка объяснить своеобразное явление причинами, которые существуют всегда, либо вывести массовое социальное явление из индивидуального поведения. О подлинных побудительных причинах социального протеста современного студенчества мы можем больше узнать из книги «Уолден, или Жизнь в лесу» американского утописта Генри Д. Торо, умершего сто лет назад, чем из недавно опубликованных социологических трактатов. Однако даже миллион последователей Торо в наши дни (примерно такое количество молодежи причисляло себя к «новым левым» в 60-х годах), увы, не смогли бы превратить Соединенные Штаты в идиллический Уолден «новых левых».

К осмыслению социального протеста молодежи, радикального движения студенчества, бросившего вызов капиталистическому образу жизни и отвергающего буржуазные социальные ценности, обращаются, однако, не только социологи, но и деятели культуры. Они справедливо усматривают в нем не просто политическое движение, но также своеобразное и многозначительное явление современной культуры в широком смысле этого слова, тем более что оно претендовало и претендует на моральное обновление западного общества. Проблемам, которые занимают молодежь и которые она ставит перед обществом, на Западе посвящаются романы, пьесы и фильмы. Нередко это весьма яркие в художественном отношении и идейно содержательные произведения, например, роман известного французского писателя Робера Мерля «За стеклом»**. Нескрываемый интерес к «студенту-бунтарю»,

---

* См.: А. Р. Б р ы ч к о в. Молодая Америка. М., «Молодая гвардия», 1970; «Преемственность поколений как социологическая проблема». М., «Мысль», 1973 и др.

** Р о б е р М е р л ь. За стеклом. М., «Прогресс», 1972.

по мнению американского писателя Роберта Пенна Уоррена, у значительной части читателей и зрителей на Западе за последние годы заслонил традиционных ковбоев и гангстеров. Это несомненно отражает явное стремление понять побудительные мотивы поведения современной молодежи, которое вызывает у зрелых людей самые противоречивые чувства — от мещанской неприязни и враждебности вплоть до искреннего сочувствия и надежды на лучшее будущее для своих детей.

Стремление понять современную молодежь приобретает в наш бурный век огромное социальное значение. Стремительные темпы общественного развития убеждают нас в том, что каким бы ни было обозримое будущее, оно во всяком случае не будет похоже на сегодняшнее буржуазное общество по образу жизни, культуре, причем очень многие черты этого будущего зависят от идеалов и моральных ценностей, которые разделяет современная молодежь. Не случайно некоторые дальновидные футурологи на Западе полагают, что социальный прогноз, опирающийся на естественную смену поколений с присущими им социальными ценностями, может пролить больше света на предстоящее будущее, чем простая экстраполяция статистических данных. Вот почему фильм «Это беспокойное студенчество», посвященный движению социального протеста молодежи на Западе, вызывает понятный интерес и не может оставить зрителя равнодушным.

Хотя этот фильм построен в основном на хроникальных материалах, которые лаконично комментирует диктор, его вряд ли можно рассматривать как обычную документальную ленту, обобщающую недавние политические события. И по форме и по содержанию это скорее социологическое исследование, выполненное средствами киноискусства. Может быть, поэтому в этом фильме большое место занимает такой традиционно социологический метод, как интервью. Конечно, подобную аналогию не следует воспринимать буквально: способ обобщения материала, характер достоверности в кино, даже документальном, все же иные, чем в научном социологическом исследовании. К тому же эмоциональность, противопоказанная социологу, кинематографистам совершенно необходима.

Создатели фильма должны были из огромного документального материала отобрать наиболее существенные кадры, отображающие исторический смысл социального протеста молодежи на Западе в 60-е годы. Очевидная

«Это беспокойное студенчество»

трудность состояла не в недостатке, а скорее в чрезмерном изобилии разнохарактерной хроники. Справедливость требует признать, что с этой задачей авторы справились без больших издержек. Они смогли творчески осмыслить кинохронику событий и выстроить идейно содержательный документальный рассказ с коллективным героем в лице многоликого протестующего против социальной несправедливости студенчества. Экран воспроизводит важнейшие вехи радикального движения молодежи — его зарождение в Калифорнийском университете, превращение его в массовое демократическое движение протеста, выплеснувшее студенчество из университетских аудиторий и корпусов на улицы и площади Западного Берлина, Парижа, Лондона, Рима, Токио, Вашингтона — почти всех столиц капиталистического мира. Возбужденные лица рядовых участников этого движения, возмущенных бесчеловечностью существующего строя и сознающих свою ответственность за все, что происходит в «этом безумном мире», сменяются на экране колоритными фигурами Бжезинского и Шпрингера, Маркузе и Кон-Бендита: одни поносят молодежь, другие ей льстят, претендуя стать ее идейными и политическими лидерами. В фильме хорошо показано и как борется молодежь, и как борются против молодежи, и как борются за молодежь.

Авторам фильма удалось воспроизвести на экране не только историческую, но и психологическую достоверность социального протеста молодежи. И в этом, быть может, состоит главная удача фильма. В самом деле, одна лишь внешняя событийная сторона радикального движения «новых левых», запечатленная текущей кинохроникой и телевидением, могла бы сейчас исказить подлинный смысл этого протеста, ибо и з в н е он может быть воспринят как политический беспорядок, бунт, акт бессмысленного насилия, спровоцированный кучкой экстремистов и полицией. Собственно говоря, фиксируя эту внешнюю, чисто событийную сторону студенческого движения, средства массовой коммуникации на Западе явно стремились не столько к политической сенсации, сколько к тому, чтобы запугать обывателя радикализмом и настроить его враждебно к протестующей молодежи. И эта тактика буржуазии увенчалась определенным успехом, как это, в частности, показали результаты парламентских выборов, состоявшихся во Франции через месяц после майских событий. Никакая зарубежная кинохроника, сколь бы виртуозно она ни была выполнена, не смогла бы передать реальный смысл всех этих событий. Искаженное гневом лицо юноши или девушки, смотрящее с экрана, может быть воспринято совершенно по-разному — с неприязнью или же с сочувствием — в зависимости от того, чем продиктован этот гнев, какими побудительными мотивами руководствуются в своем поведении этот юноша, эта девушка. В фильме «Это беспокойное студенчество» первостепенное значение приобретает стремление показать социальный протест молодежи, так сказать, «изнутри», с точки зрения его побудительных причин, социальных идеалов, намерений, целей и чаяний самой молодежи. Эта задача возложена в фильме в основном на дикторский текст, на интервью со студентами, участниками событий. В целом драматургическое и режиссерское решение вопроса о «психологической достоверности» исторических событий получилось убедительным, особенно в кадрах, посвященных антивоенной демонстрации в Кентском университете весной 1970 года, когда полицией были застрелены четверо студентов.

Конечно, фильм не монография. И о любом произведении следует судить по специфическим критериям того жанра, к которому он относится. Многие недостатки, непростительные для социологического исследования, вполне понятны, в какой-то мере даже «уместны» в документальном фильме: например, недостаточная репрезентативность интервью, не всегда наиболее типичные объекты киносъемки и т. п. Легко понять, что во многих случаях авторы фильма были ограничены наличием определенного документального материала (вызывает сожаление, например, отсутствие кадров о событиях в мае 1968 года в Колумбийском университете), а дикторский текст,

в свою очередь, в какой-то мере был скован имеющимися кадрами. И сценарист и режиссеры проявили исключительную виртуозность в отборе кадров для фильма, но вместе с тем в погоне за их контрастностью не избежали некоторой излишней категоричности в своих суждениях. Вряд ли можно, скажем, согласиться с утверждением, будто в прошлом студенчество сплошь играло реакционную роль в обществе и отстаивало существующий порядок, выступая против освободительного движения трудящихся. Содержащееся в фильме представление о «новых левых», которые никогда не были однородны в своих теоретических и политических взглядах, несколько упрощено. Так преувеличена, на мой взгляд, роль Г. Маркузе как идеолога радикального студенчества в 60-х годах. Попытки левых экстремистов навязать молодежи в качестве героев Бакунина, Прудона, Троцкого, Мао Цзэдуна в конце концов не достигли своей цели. Подлинными героями молодого революционного поколения были и остались Ленин, Роза Люксембург, Хо Ши Мин, Кастро, Че Гевара. Справедливо показывая несостоятельность концепции так называемой «контркультуры», вырождающейся в экзотический привесок к господствующей буржуазной «массовой культуре», авторам фильма следовало бы упомянуть и о том, что эта теоретическая концепция зародилась как попытка перенести маоистскую «культурную революцию» на почву капиталистического Запада.

На двух упущениях фильма стоит остановиться особо, ибо они отражают некоторые общие недостатки в освещении социального протеста молодежи на Западе. Прежде всего, радикально настроенный студент, выступающий против несправедливого общественного строя — это отнюдь не порождение 60-х годов нашего столетия. Студент-революционер, как общеизвестно, был героем уже в классической русской литературе XIX века: к нему обращались в своих произведениях Тургенев и Достоевский, Чернышевский и Степняк-Кравчинский. Причем этот образ был почерпнут ими из реальной жизни — достаточно вспомнить петрашевцев и народовольцев. Студенты играли видную роль в социал-демократическом движении прошлого века, в национально-освободительном движении Италии, Турции, Индии. И проблема совместной борьбы студенчества и рабочего класса за социальное освобождение трудящихся также возникла не в прошлом десятилетии. В свое время Энгельс, обращаясь к молодым социалистам, предвосхищал, что именно из студенческой среды «должен выйти тот пролетариат умственного труда, который призван плечом к плечу и в одних рядах со своими братьями рабочими, занятыми физическим трудом, сыграть значительную роль в надвигающейся революции»*. Высоко ценил революционную роль передового студенчества и В. И. Ленин. «Студенчество,— отмечал он,— не отрезано от остального общества и поэтому всегда и неизбежно отражает в себе всю политическую группировку общества»**. Напоминая рабочим о той помощи, которую им оказывали студенты в ходе революционной борьбы с самодержавием, Ленин призывал пролетариат поддержать студенческое движение, в частности, против произвола царской власти, пытавшейся в массовом масштабе «забрить в солдаты» мятежных студентов. (К сожалению, аналогичный побудительный мотив антивоенного движения в американских университетах, когда тысячи студентов демонстративно сжигали призывные повестки в армию, не нашел достаточно яркого воплощения в фильме.) Очевидно, что примитивная схема последовательной смены «благонадежного», «молчаливого» и, наконец, «мятежного» поколений среди студенчества, которой платят дань авторы фильма, явно упрощает подлинную историю революционного движения студенчества при всех его взлетах и падениях.

Столь же несостоятельна и другая распространенная схема молодежного движения протеста на Западе, пытающаяся изобразить хиппи предшественниками «новых левых», а молодых богоискателей начала 70-х годов их прямыми последователями. Подобный под-

---

* К. Маркс, Ф. Энгельс. Соч., т. 22, стр. 432.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 7, стр. 348.

«Это беспокойное студенчество»

ход, типичный для западной печати, неправомерно отождествляет индивидуальный протест, выливающийся в попытку бегства от несправедливого социального строя, с социальным протестом, ставящим своей целью его революционное преобразование. Преобладание той либо иной формы протеста среди молодежи в разные периоды не может служить поводом к их смешению. В конце концов, руководители мятежных студентов 60-х годов вышли не из среды хиппи, а из рядов наиболее деятельной и сознательной части студенчества. В свою очередь, среди толпы религиозных паломников какого-либо новоявленного «гуру-магараджи» наших дней крайне редко можно встретить тех, кто активно боролся под лозунгами «новых левых».

Радикально настроенная молодежь, мятежные студенты, которых пытаются совлечь с революционного пути на путь если не буржуазного практицизма, то хотя бы безопасного для правящего класса морального самосовершенствования и богоискательства, в настоящее время все больше проникаются солидарностью с рабочим классом, следуют за коммунистами и левыми социалистами. Марксистские студенческие организации в ФРГ, во Франции, в Италии и многих других странах ныне объединяют в своих рядах сотни тысяч членов, подавляющее большинство политически сознательной и активной молодежи в университетах.

И все же я склонен рассматривать отдельные недостатки фильма скорее как упущения, не искажающие основного авторского замысла. Просмотрев фильм, не столько досадуешь по поводу некоторых нераскрытых моментов, сколько приятно удивляешься, как много документального материала, теоретического и политического содержания удалось вместить в «Это беспокойное студенчество». Это объясняется, быть может, тем, что значительная часть кадров фильма несет на себе двойную и даже тройную нагрузку — эмоциональную, познавательную и идеологическую (например, появление на экране вожака парижских студентов Кон-Бендита в 1968 и 1973 годах; выступление Маркузе; попытка редактора журнала «Форчун» понять студентов, став на время ... студентом; размышления французской студентки о смысле жизни и о любви и т. д.). В фильме присутствует и юмор и пафос, причем ни тот, ни другой не являются ложными.

В познавательном отношении фильм убедительно подтверждает правильность одного из

тезисов Постановления ЦК КПСС «К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина»: «В революционный процесс вливаются новые группы молодежи. Она остро реагирует на приниженность и бесперспективность своего социального положения, все активнее поднимается на борьбу против капиталистического строя. Коммунисты высоко ценят подъем молодежного, в том числе и студенческого движения, видят в нем один из важных факторов общей антимонополистической борьбы. Они активно участвуют в этом движении, распространяют среди молодежи идеи научного коммунизма, помогают ей высвободиться из-под влияния правых и левацких идей, настойчиво разъясняют бесперспективность выступлений в отрыве от общего потока революционной борьбы рабочего класса»*.

Документальный фильм по необходимости отражает лишь прошлое, пусть недавнее, и, в лучшем случае, настоящее, уже свершившееся. Но тем больше заслуга его авторов, что они смогли не только понять, но и убедительно показать в фильме, что социальный протест молодежи на Западе — это, хотя и история, но история далеко незаконченная, продолжающаяся, готовая вписать новую главу в демократическое движение трудящихся за свое освобождение.

Сейчас на Западе широко распространено мнение, что радикальное движение студенчества уже пережило свой апогей, что оно с каждым годом идет на убыль, вырождается в экстравагантность внешнего вида и поведения молодежи. Некоторые социологи и многие журналисты склонны даже объявить социальный протест молодежи своего рода преходящей политической модой 60-х годов, на смену которой пришла мода эксцентричных религиозных увлечений 70-х годов. И если они готовы иногда признать, что это движение не прошло бесследно, то чуть ли не единственный его «след» усматривают в склонности ряда государственных деятелей на Западе отращивать себе длинные волосы и кичиться своей (далеко не первой!) политической молодостью.

Движение социального протеста молодежи в прошлом десятилетии, несомненно, оказало влияние на нравы и внешние атрибуты поведения людей на Западе. Молодость и непринужденность, пусть напускные, действительно, приобрели определенную респектабельность даже у политических деятелей, пытающихся подменить социальные преобразования своего рода «омоложением социальных институтов». Однако всем своим содержанием фильм «Это беспокойное студенчество» полемизирует с подобной интерпретацией перспектив радикального движения молодежи на Западе. Авторы фильма убеждают зрителя в том, что социальный протест молодежи 60-х годов — это необратимый процесс. Радикально настроенные студенты, вопреки мнению буржуазных социологов и политических деятелей, вовсе не потерпели поражения от реакции, выступившей в защиту существующего порядка. Больше того, они одержали над ней победу, причем не только моральную, но и политическую, заставив правительство пойти, вопреки своей воле, на уступки трудящимся. Радикальное движение молодежи в США приблизило мир во Вьетнаме; во Франции оно в немалой степени повлекло за собой ослабление консервативных сил; в ФРГ способствовало приходу к власти правительства, взявшего курс на укрепление безопасности в Европе.

В 1968—1969 годах поражение потерпело не движение социального протеста молодежи, а анархистская, левоэкстремистская тактика, воспринятая им в период своего становления; потерпели поражение не студенты, а их мелкобуржуазные теоретики в лице Г. Маркузе, Р. Дучке, Д. Кон-Бендита и других. Драматические «майские события» 1968 года в Париже, баррикады, воздвигнутые студентами в Западном Берлине, столкновения с полицией в американских университетах, проходящие перед зрителем на экране,— все это, конечно, не было политической революцией, в подлинном смысле этого слова. Однако эти события революционизировали сознание целого поколения молодежи на Западе.

Радикальное движение студенчества в 60-х

* «Коммунист», 1970, № 1, стр. 27.

годах подтвердило, что революционное преобразование капиталистического общества может быть осуществлено лишь благодаря союзу всех левых сил, опирающихся на пролетариат. Любые же попытки противопоставить студенчество рабочему классу, а радикальную молодежь — коммунистам, к чему прибегали и прибегают маоисты, троцкисты и всякого рода мелкобуржуазные экстремисты, в конечном итоге выливаются в прямую, либо косвенную поддержку реакции.

Сопоставляя интервью, взятые у студентов в 1968 и в 1973 годах, авторы фильма нашли весьма удачный и зрительно впечатляющий прием для того, чтобы показать эволюцию в политических взглядах молодежи за этот период. С экрана на нас смотрят оптимистически настроенные юноши и девушки, не похожие на людей, потерпевших поражение или разочаровавшихся в своих революционных идеалах. Они отвергают не только несправедливый общественный строй, но и своих левоэкстремистских «идолов» 60-х годов, льстивших им как якобы «единственной революционной силе современности». Пять лет, прошедших с тех пор, убедили по-настоящему радикально настроенных студентов в несостоятельности антикоммунизма, хотя бы в «левацкой» упаковке, в правильности марксистско-ленинской революционной теории, в необходимости союза с рабочим классом. В последнее время благодаря большой организационной и идеологической работе компартий среди всех социальных слоев молодежи, и в том числе наряду с рабочей молодежью, среди радикально настроенного студенчества, ныне начинают преобладать марксистские взгляды на место и призвание революционного молодого поколения в освободительном движении всех трудящихся.

Со времени завершения работы над фильмом «Это беспокойное студенчество» прошел почти год, который подтвердил правильность оптимистического прогноза о перспективах молодежного движения на Западе.

«Это беспокойное студенчество»— удачный опыт освоения сложных общественных проблем в документальном кино.

В. Демин

Фильм, повесть, реальность

«Возле этих окон»

Сценарий Л. Карелина. Постановка Х. Бакаева. Операторы Н. Немоляев и В. Захарчук. Художник Е. Серганов. Композитор Г. Фиртич. Звукооператор В. Ладыгина. «Мосфильм», 1974.

Миша Анохин, герой повести «Микрорайон» Лазаря Карелина, работал киномехаником. Фильмы, которые он показывал людям, находили отклик в его душе. «Баллада о солдате» потрясла его, и он радовался, что даже в повторном прокате залы кинотеатра не пустуют. «Чистое небо» понравилось меньше: «Тот же режиссер, а что-то не то, не то». Критерии, как видим, на редкость высокие. А когда Мише пришлось «крутить» фильм «Всем классом», где речь шла о легком, бездумном, с песнями и свадьбами, освоении целины, Миша не мог сдержать раздражения. «Смотреть этот фильм было мукой для Анохина. Все не так, все не то, все поперек правды, той самой правды, которая так смело, радостно жила в промелькнувших кадрах хроники, полня его душу гордостью за свою родную страну».

Любопытно, что сказал бы Миша, с его повышенной взыскательностью, посмотрев недавнюю работу «Мосфильма» «Возле этих окон»... В этом фильме он увидел бы самого себя, киномеханика Мишу Анохина, всю историю своей борьбы с прохиндеем Женькой Князевым за подростка Витьку и за несчастную мятущуюся Нину Лагутину. Как прозвучала эта история сегодня, спустя двенадцать лет?

Думается, что Миша Анохин был бы озадачен этим кинематографическим зрелищем, а может быть, и сказал бы, со свойственной ему взыскательностью, что «все не так», «не то» и, пожалуй, «против правды».

Конечно, литературный текст — не догма. «Микрорайон» не принадлежит к достижениям, вписанным в историю советской литературы. Опубликованная в двух номерах журнала

«Юность» в 1962 году, она именовалась тогда «первой частью романа». Продолжения, однако, не последовало, и позже, включая «Микрорайон» в свой сборник, писатель, видимо, счел законченным то, что раньше казалось фрагментом. Тем более интересно, что теперь, спустя двенадцать лет после первой публикации, автор возвращается к своему замыслу и, перерабатывая его в сценарий, многое пересматривает, видоизменяет, многому придает новый, неожиданный акцент. Что ж, значит, время не прошло даром. Сжившись со своими героями, свыкнувшись с ними, начинаешь лучше понимать внутренние пружины их поступков, точнее представлять себе, что, собственно, мог, а чего не мог сказать или сделать все тот же Миша Анохин... Рука писателя, пройдясь по юношескому труду, наверняка сделает его зрелее, мудрее, глубже...

Рискуя забежать вперед, скажем сразу же, что ничего этого не случилось. Напротив, сюжет, рожденный на излете «исповедальной прозы», сегодня, в новой аранжировке, в иной, полярно противоположной стилистике, не только не приобрел, так сказать, добавочную прочность, но, напротив, выглядит более уязвимым.

Начнем, однако, по порядку. Первое, что бросается в глаза,— повышенная живописность происходящего на экране, его нарядная, подчеркнутая праздничность. Так много красивых пейзажей Москвы давно уже не собирала ни одна наша лента.

Кто же из нас возьмется возражать против естественного желания художника воспеть свою родную столицу! Еще мало, еще очень мало сделано в этом отношении советскими кинематографистами, и можно бы только поддержать стремление режиссера Хасана Бакаева, если б не одно огорчительное обстоятельство. Если б красота Москвы в фильме «Возле этих окон» не обернулась банальной открыточной красивостью. Мы не увидели поэзии повседневности, не ощутили ритма повседневности, не ощутили ритма рабочего города, мы не успели вглядеться в лица москвичей, да и сами москвичи редко-редко появлялись в кадрах.

И второе, попутное замечание: став еще одним героем повествования, город, однако, существует сам по себе, безо всякой связи с прочими героями. Для создателей фильма не имеет никакого значения, куда и откуда едут Миша с Витей, лишь бы их сизый микроавтобус скользнул хоть в самом краешке кадра на фоне современных многоэтажных громад, вдоль каменного берега Москва-реки. А декоративные кадры реклам, рефреном проходящие из части в часть? А вечерняя загадочная полутьма, вдруг ни с того, ни с сего открывающаяся нам в отблесках фонарей, в витринной неподвижности манекенов? Во всех этих случаях городские пейзажи ничего не говорят о внутреннем мире героев, они существуют сами по себе.

Ткань сюжета то и дело прерывается декоративными вставками «по поводу», и операторы Н. Немоляев и В. Захарчук отсняли эти метры с волнением, с выдумкой, которой так часто не хватало им в других эпизодах, где объекты были попроще, без бьющей в глаза открытой живописности.

Фильм, таким образом, приобретает «дуалистический» характер: сперва про героев, потом про Москву. Принцип эмоционального припева. Миша встретил Нину. Университет на Ленинских горах. Нина разочаровалась в Жене. Проезд по улице Разина. Женя торопит со свадьбой. Ночной Калининский проспект... «Ну вот, Ниночка, двести километров отмахали,— бормочет Женя, нависая над баранкой.— Все столичные достопримечательности тебе показал, как заморской туристке». Зрители тоже чувствуют себя туристами.

Отметим еще раз, не боясь повториться: трудное и почетное дело — запечатлеть на экране красоту города, в котором ты живешь,— совсем не то же самое, что продемонстрировать коллекцию «стереоскопических» слайдов, на которых самые знаменитые места сняты напоказ — с самых выигрышных точек. За таким приемом, особенно если он разрывает живую ткань сюжета, никак не просматривается связь с содержанием, сутью внутренней жизни действующих лиц.

И это тем более странно, что в вышеназван-

«Возле этих окон». Нина — Н. Гвоздикова, Михаил — Е. Жариков

ной повести Л. Карелина не только не было подобных красот, но больше того — повесть подчеркнуто дорожила как раз недостопримечательностью места своего действия. Само название ее подразумевало «что-то маленькое, крохотное»... Перед нами была капелька, в которой должен был отразиться мир. Он, этот самый микрорайон, был в одно и то же время и маленьким, и не маленьким, и второстепенным, и самым главным. «Из окна самолета, пожалуй, и крошечный,— размышлял Миша Анохин, склонный на все смотреть философски.— На плане Москвы, который покупают гости столицы, чтобы знать, куда поехать, и того меньше, и обозначен разве что крошечной заковыкой, хорошо видной лишь в лупу». Такому туристскому верхоглядству противопоставлялся свой, микрорайонный патриотизм.

Впрочем, Л. Карелин и в повести тоже заражен этой страстью к расцвечиванию рядового, будничного, «неброского». Он тоже «дуалист», только на свой особый манер. Пусть будет асфальт, «припорошенный снежком», пусть молодые деревца не в силах помешать «снежным завертям», пусть нас поведут на пустырь с тремя «будками»— в одной «клепали и паяли», в другой «подбивали подметки», а в третьей орудовал кепочник Женька Князев, антагонист героя. Пусть даже «в темном предвечерье ветрится по-мартовски колючий, злой снежок». Эти простые, знакомые картины, типичные для любой новостройки, не должны нас обманывать. Потому что мир, собираемый из этих обыденных элементов, необычен и исключителен.

Здесь башенных кранов —«как деревьев в лесу, великанов-деревьев, зацветших красными цветами». Здесь обычная жилая комната оказывается «умноглазым убежищем». Здесь дом «всходит» на холм и, «одолев его», занимает оборону против леса. Он, этот дом, выглядит «обветренным и суровым». Чуть только очеловечившись, он тут же превращается в корабль, да не простой, а флагманский. Автор педантично растолковывает метафору: «При желании можно было легко принять его плоскую крышу за палубу, выступ стены за капитанский мостик, вентиляционную трубу — за пароходную». Можно было принять. При желании. Но можно было и не принять?

Такой взгляд на мир заманчив, но условен. Он сулит красоту, но лишь в ассоциациях.

Обещает глубокомыслие, но прикладное, вторичное. Не красота крана предстает перед нами и не красота дерева, а кран, притворившийся деревом и украсивший себя красным цветком.

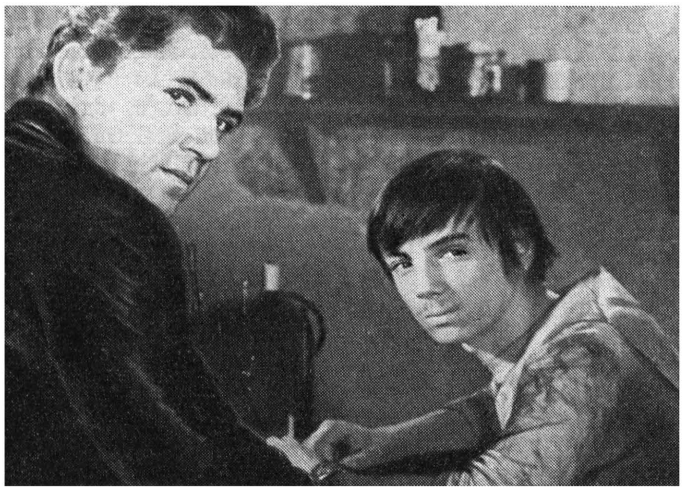
Стилистический контраст фильма и повести, таким образом, не надо преувеличивать.

Добавим, что постановочная стилистика пристрастна к плотному, прочному и даже сверхпрочному, с десятикратным запасом определенности, с несколькими восклицательными знаками там, где вполне можно было обойтись естественным интонационным ударением. Какие уж там философские абстракции, как бы сами собой прорезывающиеся сквозь телесную плоть обиходной утвари.

Многообещающую конструкцию «кран — дерево — цветок» режиссер поэтому разбирает на составные элементы и каждый подает порознь: отдельно — деревья в парке, отдельно — кран, ни на что, кроме самого себя, не похожий, отдельно — букет цветов в руках симпатичной девушки. Красота для Х. Бакаева — это бесхитростное «когда красиво», и Е. Серганов, главный художник картины, похоже по всему, разделял это убеждение, в особенности — обдумывая интерьеры. Долой маскировочную сеть будничной прозодежды. Долой все символические потуги. Пусть будет почти что выставка изящной мебели. И никаких там пустырей и «пятачков», никакой «заверти» и пороши, никакой околицы, никаких лесов и ветров.

В результате перед нами своего рода феномен, мимо которого трудно пройти равнодушно. Где вы еще встретите, чтобы один и тот же герой, со всеми своими поступками, мог жить и работать в двух совершенно разных, не похожих друг на друга мирах?

Литературного Анохина обдувают ветры, секут снега и дожди (и буквально и метафорически). На рабочем месте он чувствует себя, как «подвальный истопник»: жарко, «саднит» в горле от углей и перегретого металла, от запаха пленки. Даже на улице его не оставляет беспокойство о «плохо работающем распределителе» или о «неясном ему еще дефекте в фильмовом канале». И стоило ему, по агитаторскому поручению, заглянуть к Нине Лагутиной, как он увидел в прихожей — лыжи, галоши, плащи. А рядом «одиноко жался портняжный манекен с истрескавшейся пышной грудью и осиной талией,



«Возле этих окон». Князев — В. Гусев, Виктор — Н. Денисов

до дыр исколотой булавками и до бурых пятен захватанной руками». Хорошо ориентируясь в мире Л. Карелина, герой, конечно, догадывался, что это не манекен — сама Нина исколота иголками жизни и захватана руками настырного, нелюбимого человека...

Кинематографического Анохина ласкает постоянное, однообразно бодрое солнышко. Теперешнее его рабочее место сверкает, как операционная. О дефектах нет и помина. В рабочее время Анохин играет в шахматы, ведет разговоры о «семитысячнике»— горной вершине, на которую хорошо бы забраться, да изредка бархатно мурлычит в телефон: «Хорошо. Сейчас исправим». Квартира Нины просто пугает своей неживой стерильностью — это тоже операционная, только на свой манер. Лыжи и галоши ликвидированы, манекен развенчан из «сигнала неблагополучия», и приходится герою с повышенной чуткостью заглядывать в красивые глаза героини, прислушиваться к многозначительной фразе, написанной специально для экрана: «Соседи, значит... А ни разу не встретились... Смешно... Вот так можно целую жизнь прожить рядом и не встретиться...»

Со времени публикации повести прошло двенадцать лет. И каких лет. Строительство стало лучше, квартиры — зажиточнее, микрорайоны — чище и красивее. И, в конце концов, ничего удивительного, что люди тоже могли измениться по дороге из книги в фильм.

Вы скажете, само собой, они стали лучше одеваться, красивее обставляться, они стали культурнее, интеллигентнее...

Если б в фильме дело было в этом!

Впрочем, будем точны. Изменились не все. Второстепенные персонажи, как и всякие простейшие механизмы, обнаружили поразительную жизнестойкость к колебанию режима окружающей среды. Витькин дед, дремучий старикан, как положено, по-своему мудрый, но что-то уж очень по-своему, и тут, на экране, остался самим собой, дремучим и мудрым. Анюта, подружка Витьки, официантка в кафе, все так же ахает и охает, все так же плачет и смеется, горюя за Витьку, страдая за него и любя его. Наконец, сам Витька, уже тогда, в повести, воспринимавшийся как литературный штамп, а никак не реальный жизненный тип, здесь, в фильме, еще больше удручает своей постоянной истеричностью и не симпатию вызывает, как было задумано, не сочувствие, а глухое раздражение.

Изменилась — и сильно изменилась — Нина Лагутина, но опять-таки в пределах понятного, допустимого. Она теперь не вчерашняя школьница, завалившая экзамен в институт. Нет, теперь Нина — зрелая, опытная женщина, ничуть не беспомощная, умеющая постоять за себя и знающая о жизни, пожалуй, побольше молодого агитатора. Нынешняя возможность менять по ходу действия парики и представать на экране то блондинкой, то брюнеткой только подчеркивает обаяние, привлекательность Натальи Гвоздиковой. Добавим, что по роли в сюжете Нине как раз и следует не столько раскрываться перед нами, сколько озадачивать нас загадочным, непостижимым характером. Она, понятное дело, не Настасья Филипповна, но некоторый налет обворожительной нелогичности есть в ее словах и поступках. Вправе ли мы в сложившихся обстоятельствах требовать от актрисы большего?

Зато дальше нас ожидает нечто необыкновенное. Женька Князев, уголовник и шпана, мрачный тип, шантрапа из подворотни, вырос и расцвел на цветном экране в шикарного обходительного мужчину. Тот, прежний, все больше «по фене ботал» да слезливо гнусил: «Женюху Князева не закуешь. Его тронь-ка — руки задымят!» Еще он «громко сглатывал содержимое своего стакана». Никакого тебе обхождения. Этот, нынешний,— совсем иной разговор. Непохоже даже, что из Карелина, скорее из Эжена Сю, Дюма-отца. Великосветский щеголь, тайно связанный с «отверженными». Этакий принц, спускающийся по временам на «воровское дно», чтобы — в отточенной царственности жеста — швырнуть небрежную десятку на опохмелку заспанному люмпену, а заодно и подучить этого недотепу, как намять бока «одному фраеришке». И при

этом всегда чуток, знает, какими словами с кем разговаривать. Умеет и девушку взять на нежность, и начальника опутать да запугать... И сколько зловещего мелькает по временам в обаянии поистине дьявольской улыбки московского Фантомаса!

Мир у нас на глазах расслоился, поляризовался. Накопление сверх нормы чистоты и света на одном его конце, где проспекты и цветы, высотные здания и краны, красочно оттеняется кромешной жутью на противоположном, где лужи, теснота, где нависают заборы, давят арки, где, наконец, вот оно, п о д п о л ь е, самое настоящее уголовное подполье, занятое на сей раз изготовлением не кепок, а замшевых пиджаков. Меняется операторская оптика, меняются краски, ритм повествования. Тут преобладают нижние, косые ракурсы, здесь крупные планы не оторваны от фоновой среды, а вписываются, врезаются, вминаются в нее, здесь основные колористические оттенки — грязно-коричневый и густо-зеленый. Свет софитов тут отменен. Это кулисы солнечного мира, изнанка его и антитеза. Здесь не гуляют по асфальтовым дорожкам. Здесь делят деньги, пьют водку и боятся милиции. Еще здесь истово молятся и поют упаднические песни («Я б хотел забыться и заснуть...»— подумать только!). И, наконец, под стук швейных машинок здесь рассуждают о том, как надо жить (естественно, с эгоистических, бесчеловечных позиций).

Заметим, что в социальном смысле «подполье» это весьма неоднородно. Что, казалось бы, общего у богомольных старушек-швей, пусть даже они баптистки, с матерым пройдохой Князевым? «Малыш» и «Хмурый» тоже птицы иного полета — всего только лодыри, алкаши-бюллетенщики. Да и Витька, который заглянул сюда, оказался тут совершенно случайно, приняв Князева за другого человека... Ошибиться не мудрено: сам Князев тоже социально неотчетлив, расплывчат, окружен ореолом. В повести он был из семьи купца, весьма «бойкого», который «неделями громко пил, так громко, что притихала вся улица». «Притихший» перед старшим Князевым Самотечный переулок в Москве, видимо — поэтическая условность. Сам Женька, когда подрос, понял, что тоже хочет жить для себя, только «по-умному, без отцова шума да риска». Как ни мало он шумел, но все-таки, уверяет нас автор, «дворники, едва завидев его, пятились в ворота, а участковые передавали его друг другу чуть ли не по дежурству». При всех этих метафорических вольностях и гиперболах социальное происхождение Женьки Князева было вполне недвусмысленно.

Фильм раскрепостил его от тенет реальности. Из кепочной своей будки, этого «домика на курьих ножках», Князева перевели в фешенебельное пошивочное ателье, снабдили «Жигулями» и расставили в шикарной его квартирке полтора десятка «грюндигов» и «сони». В одном эпизоде их включают все разом, чтобы грохотом джаза на пятнадцати различных волнах подчеркнуть всю нелепость подобного помещения «лишних» денег. Кепки он шьет по-прежнему, но вместе с тем он еще и закройщик в ателье, и мастер по «левым» заказам, по выжиманию чаевых и «премиальных», а кроме того — глава «артели» по изготовлению пиджаков из дефицитной, ворованной замши. Как все это в нем помещается, в одном человеке? «Квартирка, в которую едем, и все, что в квартирке,— это все Князев!»— надменно бросает он Нине, ведя речь о ее квартире. «Выгодные клиенты и материальчик левый — это тоже Князев»,— добавит он еще, позоря покойную мать Нины. По логике фильма, Князев не только это. Он, действительно,— все. Все, что мешает нам жить и работать, все, что отдается в наших днях родимыми пятнами проклятого прошлого — но только как же по-театральному эффектно отдается...

Эту книжную, литературно-журнальную композицию В. Гусев пытается, тем не менее, спасти, сыграв «доброту злого», «щедрость скупердяя»,— постоянно играя «все наоборот». Какие-то туманные обстоятельства биографии оправдывают, в понимании исполнителя, и волчий оскал Князева к первому встречному, и всегдашнюю, плохо скрываемую настороженность. Он циник и, конечно, отличный знаток темных сторон человеческого бы-

тия. «Полюбишь...»— объявляет он Нине Лагутиной, «завещанной» ему материнской предсмертной волей. Но нет в этих словах самонадеянной, небрежной интонации «хозяина жизни», с прищуром выскочки, разыгрывающего из себя всемогущего графа Монте-Кристо. Князев бормочет их устало, негромко. Он не сомневается в своей правоте, но как будто огорчен ею. Кабы Нина была другой... Кабы весь мир был другим... Глядишь, и он, Женюха Князев, жил бы по иным законам... А то вот приходится по одежке протягивать ножки, коли не хочешь быть слюнтяем-хлюпиком.

Вот ведь какие странные обертоны порой открываются в старательной игре В. Гусева. Но в целом сценарист и режиссер сильно затруднили его работу. Оставленный без их поддержки, В. Гусев временами просто-напросто оказывается в офсайте. На пределе своих возможностей он проводит взволнованную сцену у стойки бара, когда Князев наблюдает со стороны, как Нина лихо отплясывает с его соперником. Но при этом сила переживания Князева явно не соответствует тому, что мы узнали о нем в других сценах и эпизодах, и, кроме того, актерские усилия так специально подчеркнуты камерой, так огрублены и выпячены неловким монтажом, что весь эпизод получает явственный привкус достославного гангстерского фильма.

Идя от периферии фильма, мы добрались постепенно до самого главного его участка, до сердцевины всего происходящего,— и тут нас ждет самая большая загадка. Дело в том, что главный герой сюжета, Миша Анохин, изменился так стремительно и так неожиданно, что поначалу в это трудно поверить. В литературном Анохине была своя характерность: «Неуклюжий малый, длиннорукий и длинноногий. Да к тому же еще в очках, да к тому же в старом и маловатом костюме...» Картинка, скажем прямо, не завлекательная. Но поглядите на экран. Да это же прямая противоположность Анохину. Таким Миша мог увидеть себя разве только в сладком сне. Писаный красавец, будто с обложки журнала мод. Ловкий и ладный. Акробатически тренированный. Прекрасно владеющий приемами самбо и еще лучше владеющий собой. Никогда не попадающий впросак. В рубахах по последней моде. С узким, волевым лицом. Очки? Какие там, к дьяволу, очки. У него замечательное зрение. У него все замечательное, первосортное. Тот, прежний Анохин, «никогда себе не нравился». Этот, нынешний, только тем, кажется, и занят, что каждую минуту, каждую секунду, каждый миг своего экранного существования восхищается собой, умиляется себе, не может налюбоваться на себя. И в поисках аналогии этой экранной фигуре не раз невольно вспоминаешь Алена Делона в ореоле его сверхудачливых красавцев, умеющих найти выход из любого, самого трудного положения.

Опять же подчеркну: дело не в том, что герой на экране хорош собой, привлекателен лицом. А в том, что нельзя в искусстве «вдруг», никак не трансформируя характер, наделять героя иной, прямо противоположной внешностью. Увы, приходится напоминать об этом, казалось бы, непреложном законе искусства.

Мы знали разного Евгения Жарикова: в «Ивановом детстве» он был строгим, нервным, одухотворенным, в фильме «Смерти нет, ребята!»— целомудренно чистым и поэтичным, в бесшабашной комедии «Три плюс два»— простеньким, банальным и симпатичным. Таким безжизненно-манекенным, витринным, таким однообразно позирующим он еще не был никогда.

Видели, каков я? — как бы постоянно провозглашает с экрана Миша Анохин.— Какой прекрасный. Какой умелый. И какой правильный. Ни в чем не сомневающийся. Ни о чем не расспрашивающий. Ни по чему не тоскующий.

Чего же он хочет?

Он хочет в горы, к «семитысячнику» и непременно —«в одной связке» с Витькой. Об этом упомянуто. Еще он учится в институте — об этом тоже объявлено. Про работу мы уже говорили — еще одна «галочка», визуальная. Несколько раз нам сообщают, что Миша —

агитатор. Эту его черту педалируют снова и снова, как бы подчеркивая в герое гражданственность, общественное служение — и т. д. Но и тут авторы не ушли дальше поверхностной констатации. Кого он агитирует? Неизвестно. Каким образом он это делает? Не показано. Он только проверяет имя-отчество, беспокоится о билетах на вечер поэта да еше попадает в забавное недоразумение со старушкой, которая приняла его за рабочего из ЖЭКа и даже накричала на него. А он, в довершение казуса, тоже не сообразил, что в халате перед ним вовсе не «бабушка», а самолично профессор. Может быть, кому-нибудь это и покажется смешным. Только черты гражданственности и тут остались нераскрытыми.

В искусстве трудно притвориться. Логика использованных художественных средств откровеннее любых громких деклараций. Перед нами случай, когда художник полюбил своего героя не за характер, не за душевные качества, а за а н к е т у. Ее-то, эту самую анкету, он в простоте душевной и показывает нам вместо искомого живого человека. По рубрикам: работа?— имеется; общественная нагрузка? — несет; хобби? — альпинист.

Пора, наверное, объяснить читателю, почему мы с такой томительной скрупулезностью занимаемся данным фильмом. Нелепо карточный домик оценивать с позиций архитектуры. Но возможны другие аспекты анализа. Если карточный домик сооружается с полной строительной серьезностью, если архитектор и прораб гостеприимным жестом приглашают нас здесь поселиться, возникает законный интерес к ним обоим, а заодно и к ситуации, которая подвигла их на подобный метод производства жилищ.

Структура фильма «Возле этих окон» не имеет художественной задачи. Ее функция дидактическая, на манер нравоучительных детских рассказов или «сценок» из языковых учебников. Когда важно, не кто к кому пришел и с какой целью, а единственно то, п р а в и л ь н о ли они оба говорят. «Садитесь, пожалуйста. Вы любите кофе?»—«Да, я очень люблю кофе и живу в соседнем доме...» Драматургия такого типа, конечно, оказывается мнимой, потому что ни одна из проблем, занимающих героев, не только не рассматривается, но даже и не ставится, а лишь называется, чтобы тут же, в следующий миг, быть поданной «по цене, выше обозначенной».

Приемы такого искусственного повышения цен различны. Остановимся на трех, бросающихся в глаза.

П р и е м № 1. Герой с пеной у рта воюет с отрицательным явлением жизни, зарабатывая себе в глазах зрителя авторитет бескомпромиссного борца, после чего выясняется, что бороться ему не с чем, по крайней мере в границах этого кадра.

Хлопнув дверью, Миша ворвался к директору кинотеатра и закричал: «Как можно на экране показывать разумное, доброе, вечное и в то же время быть таким равнодушным, даже жестоким!»

Затронут довольно больной вопрос — кто из нас не сталкивался с этим: говорят одно — делают другое... В данном случае речь шла о Витьке, которого директор уволил. «Как вы не понимаете, что его нельзя увольнять!» Нельзя, потому что он пойдет по кривой дорожке. «Если вы этого не понимаете, то и меня увольняйте вместе с Витькой». И тут же — про «одну связку», «по-альпинистски». Вот ведь какой молодец. Только вот ведь какая незадача получается: в следующий же миг выясняется, что директор... вовсе не увольнял Витьку. Тот сам во всем виноват. А директор — душевнейший человек — как раз хотел уберечь его от кривой дорожки. ..

П р и е м № 2. Герой мимоходом совершил какой-нибудь пустяк, а его окружение тут же принимается убеждать его самого и нас, зрителей, что никто другой в подобных случаях так благородно не поступил бы.

Агитатор Спицын записал на свой счет мероприятие, которого не проводил. Миша сказал ему при всех: «Неправда, в двадцать третьей квартире живу я с матерью. У нас вы не были». Но эта нормальная, обиходная честность тут же возводится в третью степень. Один из свидетелей стычки объявляет: «Вы вели себя сейчас смело и рискованно!» Вот

ведь как. Другой вторит: «Такие субъекты, как Спицын, очень опасны. От них всего жди!» Подумать только. И уже возникает возмущенное недоумение: «Ну что же, надо было отойти в сторону, испугаться и замолчать?» Переступив это общее трусливое правило, герой стал примером для всего микрорайона...

Прием № 3, наиболее распространенный в фильме, сводится к следующему: чуть только реальная логика эпизода грозит сокрушить строгую геометрию фильма, появляется, как снег на голову, какая-то посторонняя причина, чтобы тут же прекратить сцену и никогда к ней больше не возвращаться.

У Миши большая радость — его разыскал Сережа, друг армейских лет, ротный запевала. Хорошо бы друзьям после разлуки побеседовать о житье-бытье. А говорить им не о чем. Про жизнь они все знают, «грюндигами» не интересуются... Как спасти положение? Звонок по телефону. Миша: «Да, хорошо, иду. (К остальным.) Вы, ребята, подождите меня».

Хорошо, подождали они его у выхода. Но к этому времени пропал Витька. Надо срочно его спасать. Так друзьям и не удалось побеседовать по душам. То есть можно понять, что где-то там, в закоулочках, может быть, чем черт не шутит, даже в кафе, они побеседовали, вспомнили старшину и капитана, но в кадре, перед нами, не было этого.

В другой раз Мишу и Нину пригласили на свадьбу. Мы разогнались было поглядеть нечто зрелищное и занимательное — сегодняшнюю свадьбу на новостройке. Нет, и этого не будет. Снова «пропал Витька», снова надо бежать, выручать его, бросать злокозненному совратителю Князеву обличающие слова.

И даже в финале, когда Нина, Анюта и все тот же Витька пришли проведать Мишу, только что выписавшегося из больницы,— и тут у них не нашлось минутки, чтобы посидеть у постели больного товарища. За тебя же, Витька, он пострадал. Из-за вас, Нина, его отделал разбушевавшийся Князев! А у вас нет для него лишнего получаса?.. Нету. Знаете, куда они торопятся? Этого нарочно не придумаешь. Они торопятся потому, что надо же «всем сообщить»! Что сообщить? Что Миша уже выписался. «Мы завтра придем!» Конечно, придут. Они отзывчивые, милые ребята, придут, и посидят, и поговорят всласть, но мы-то с вами этого не увидим.

Здесь все тот же «дуалистический» принцип, на котором держится вся картина. «Показывают тебе э т о, но ты думай, что ты увидел также и т о». Изображаю пенсионера-общественника, но ты рассмотри в нем коварного, почти опереточного злодея. Предлагаю твоему вниманию закадычных друзей, но дружбу ты должен досочинить по намекам и крупицам, выстроить ее где-то там, в закадровом пространстве. Никаких конфликтов нет, но вроде бы и есть: там — намек на очковтирательство, здесь — на двоедушие. Стены, ограждающие этот «единый и значительной жизни мир», оказываются карточными, они не вещественны, это всего лишь знаки. За ними нет ровно ничего, но если ничего за ними и не искать, а расшифровывать по намекам какие-то данности реального мира, глядишь, и доедешь — от первого титра до самого последнего.

И странно, очень странно осознавать, что между прозаиком Карелиным и режиссером Бакаевым была еще промежуточная инстанция в виде Карелина-сценариста. Потому что если и есть в повести «Микрорайон» нечто заслуживающее внимания, то это как раз ощущение электричества, разлитого в повседневной материи буден, напряжения, рождающегося не только от стычек и потасовок, но и от противоположения принципов жизни, нравственных программ. Причем каждая из таких программ-принципов имела известную опору в реальности, в ее противоречивости и непростоте. Только одна из них представлялась по-настоящему истинной, до конца ясной — коммунистическая программа, по которой жил кандидат партии Миша Анохин.

Здесь перед нами едва ли не главная загадка картины. О том, что Миша кандидат партии фильм забыл. Больше того: из него бесследно исчезли все те идеологические реалии нашей жизни, которыми повесть оперировала подчеркнуто часто: «моральный кодекс», «программа партии», «съезд», «коммунист», «коммунистический», «партбюро»... Литературный

Миша вновь и вновь вспоминал обстановку в райкоме и торжественный вопрос: «А почему вы вступаете в партию?» Тот же вопрос задавали ему и другие персонажи. И вопрос этот не был проходным. Тем, насколько неформальным было для Анохина звание кандидата партии, тем, насколько важным для него было ощущение себя как «крошечки» большой и всемогущей армии, проверялась гражданская и человеческая зрелость Анохина.

И вдруг — полное молчание фильма по поводу этого первостепенного человеческого аспекта. Или создатели картины почувствовали неправомерность, незакономерность применения партийных норм по отношению к т а к о м у Анохину, какой возник на экране?

Видимо, идеологическое звучание фильма так же аморфно, неопределенно, как и социально-познавательное его значение. Но тогда, спрашиваю я себя, ради чего же городился огород? Спрашиваю с наивозможнейшей доброжелательностью и искренним любопытством. Два человека, сценарист и режиссер, одаренные, владеющие своей профессией и озабоченные, по-видимому, теми же вопросами и проблемами, что и я, представили на суд публики совместную работу, цель которой, как ни крути, решительно непонятна. Им, оказывается, не столь уж важно, кто их герой — идейно зрелый юноша или весельчак-супермен? Член партии или нет? Им, оказывается, все равно, воюет ли он с реальным злом нашей жизни или с мелодраматическими кинопризраками. Их, оказывается, не смущает, что юношеская страстность бескомпромиссного обличения обернулась в фильме ораторским пафосом...

Сюжетная конструкция фильма отключена от дыхания реальности, и, лишенный истинных противоречий, вымышленный микрорайон создал свои собственные плюсы и минусы, свет и тень, добро и зло. Эти абстракции потянули за собой, с одной стороны, условность «преисподней», а с другой — белоснежную высь «семитысячника». Работа творческого сознания вовсе не произвольна, она подчиняется своим законам, иногда подводящим — ой, как подводящим озадаченного результатами своего труда художника.

В одной из глав повести Миша Анохин присутствовал при библиотечной перерегистрации. Реня, его подружка, поносила «совсем новенькую по виду книжку», которую за год — со дня ее выпуска — не прочитал ни один читатель. «Так зачем же ты место в строю занимаешь? Зачем же теснишь других?» С книжками-однодневками Реня, «добрая, отзывчивая, кроткая Реня была попросту беспощадна». А случайно оказавшийся здесь свидетель даже высказал интересное предложение, что, мол, «не худо бы и с людьми время от времени подобные экзамены проводить»: «А ну-ка, скажи, дядя, много ли пользы от тебя вышло людям за последние год-два такой высокооплачиваемой жизни?..»

Хорошо бы!

Только перерегистрация, как видим, тоже бывает разная.

Та, которой подвергли Мишу Анохина, никак не пошла на пользу ни ему, ни всем нам.

●

Произведения, посвященные современной теме, не только вызывают всегда повышенный интерес и зрителей и критики, но и предполагают повышенную взыскательность в суждениях, в анализе. Что же касается стремления авторов фильма обратиться к кругу проблем, связанных с духовным миром современника, то оно заслуживает всяческой поддержки. Надо надеяться, неудача первого опыта не погасит в авторах интереса к современной теме, не станет для них камнем преткновения на пути создания новых фильмов — значительных по проблематике и полноценных по художественному исполнению.

Публикуя статью В. Демина, редакция приглашает читателей поделиться своими суждениями о фильме «Возле этих окон», просит написать, согласны ли они со статьей «Фильм, повесть, реальность», какие черты, по их мнению, характерны для последних советских бытовых кинокартин, в чем достоинства и недостатки таких картин.

Память поколений

Снимается киноэпопея «Блокада»

На Пискаревском кладбище тишина. Молчаливое серое небо, мокрый серый гранит, и кажется, если сейчас пойдет снег, то хлопья его тоже будут серыми, как остывшая зола. Лишь в стороне негромко, но пронзающе звучит печальная музыка. И стискивая зубы, давишь в горле комок...

По Пискаревскому кладбищу идут люди. Посуровевшие мужчины мнут пальцами кепки, шляпы, фуражки. Утирают глаза женщины. Серьезно и тревожно смотрят на Вечный Огонь молодые — те, кто родился после войны. Особой, тяжкой и неслышной, походкой люди идут мимо огромных, плоских, укрытых стриженой травой холмов. И, сколько достает взгляд, видят черные цифры, высеченные на примогильных камнях: «1942», «1942», «1942»...

На Пискаревском кладбище похоронено 470 000 ленинградцев, погибших от голода, бомбардировок и артобстрелов. Четыреста семьдесят тысяч... Здесь, в мемориальном музее лежат под стеклом странички из дневника школьницы Тани Савичевой, ставшего известным всему миру. На каждом листке всего одна запись: «Женя умерла 28 дек. в 13.30 час. утра 1941 г.». «Бабушка умерла 25 янв. 3 ч. дня 1942 г.». «Лера умер 17 марта в 5 час. утра 1942 г.». «Дядя Вася умер в 2 ч. ночи 13 апреля 1942 г.». «Дядя Леша 10 мая в 4 ч. дня 1942». «Мама 13 мая в 7.30 час. утра 1942». «Савичевы все умерли». «Умерли». «Осталась одна Таня»...

Об этом трудно говорить, и об этом нельзя молчать. И через силу, все понимая, люди говорят.

Нина Ивановна Гофман, экскурсовод мемориала Пискаревского кладбища: Сегодня я снова встретила здесь одну пожилую женщину. Ей за семьдесят, но почти каждый день она приходит сюда. Когда несколько месяцев назад я сопровождала по мемориалу героиню Южного Вьетнама Нгуен Тхи Динь, которой только что вручили Международную Ленинскую премию мира, старушка подошла к нам и попросила перевести ее слова вьетнамской гостье: «У меня было четыре сына. Трое погибли на фронте. Четвертый умер в блокаду. Пусть наша гостья знает, что мы, советские люди, как никто другой, можем понять и разделить чувства вьетнамского народа».

В Ленинграде сейчас уже немного осталось людей, перенесших блокаду — все 900 дней. Многие из тех, кто выжил тогда, уже успели умереть — ведь прошло тридцать лет... Но город наш по-прежнему помнит блокаду и будет помнить ее всегда. Подвиг ленинградцев — это тысячи подвигов, десятки и сотни тысяч примеров необыкновенного мужества.

Сотрудники института растениеводства умирали от недоедания, но не прикоснулись к семенам и ценным для науки образцам зерна. В лютый мороз, когда не было топлива, люди жгли мебель, но не срубили ни одного дерева в наших скверах и парках. Мой родной брат Николай в то время жил в Ленинграде. 16-летним парнишкой он был секретарем комитета комсомола металлического завода, ныне носящего имя XXII съезда КПСС. По его рассказам я знаю, как работали, как яростно работали для победы полуживые, но не сдавшиеся ленинградцы.

Как-то раз на Пискаревское кладбище пришла молодая женщина и положила на могилу ссохшийся, размером в спичечный коробок

или даже меньше, кусочек хлеба. Те самые пайковые 125 граммов. Потом мы узнали, что еще девочкой эта женщина была в блокадном Ленинграде и ее мать, умирая от голода, отдавала дочери каждый день свою «осьмушку». Дочь спаслась и теперь принесла эту чудом сохранившуюся реликвию на могилу матери.

Мария Николаевна Фонталина, главный библиотекарь Ленинградской публичной библиотеки: Я часто прихожу на Пискаревское кладбище, хоть никто из моих родных не похоронен здесь. Я одна из всей семьи была тогда в Ленинграде. Работала медсестрой в госпитале в Левашово (это в пригороде), возила раненых с передовой.

Я расскажу вам один случай. Мне давно хотелось, чтобы об этом узнали... Зима 41—42-го годов была холодная, ясная, ночи стояли лунные. Привезла я однажды поздно вечером легкораненых на Финляндский вокзал. Человек девяносто. Подождали мы, думали, пришлют за нами грузовики или трамвай — иногда пускали трамваи по ночам для перевозок раненых и грузов. И правда, подошли три вагончика. Но только мы отъехали, как выключили электричество. Я спрашиваю водителя, когда будет свет. «Что ты, милая,— говорит,— откуда я знаю. Может, до утра не включат». Что же делать? Мороз, а солдаты — кто в чем. У кого шинель на плечи накинута, а кто в одном сапоге, некоторые в пилотках, все как один пообморзались. Замерзнут до утра.

И решила я постучаться в ближайший дом. Открыла молодая женщина в квартире на первом этаже. «Пустите,— говорю,— раненых переночевать». «Конечно, конечно»,— сказала она. Побежала, разбудила соседей — большая была коммунальная квартира. Вышли все жильцы на улицу. Помогли раненым войти в дом. Уложили бойцов. Кто послабее — тех на диваны, на кровати, остальных — на пол. «Вот угостить вас нечем, и табаку нет...»,— все сокрушались женщины. Так и переждали до утра, а потом дали свет, и мы уехали в госпиталь.

До сих пор стоят перед глазами лица женщин из той квартиры. Несколько раз хотела зайти туда, но как-то стеснялась, что ли. А вдруг там никого уж и нет из тех, кто принимал нас тогда. Вот, может, прочтут они о себе и вспомнят.

Эсфирь Михайловна Тылевич, врач: Мой сын родился в 1951 году. Он хороший парень, но он не понимает по-настоящему, что такое блокада, что такое война. Овеществленная память — будь то вот это Пискаревское кладбище, или книга Александра Чаковского «Блокада», или что-то иное — необходима, может быть, больше для сына, чем для нас, взрослых и много повидавших. У меня те годы навсегда живы в памяти, а молодежи нужно снова и снова рассказывать, как это было. Юности свойствен оптимизм, жизнелюбие — и это прекрасно. Но если все объяснить им, показать, напомнить о том горе и тех утратах, что нами пережиты, они во сто крат больше будут ценить настоящее и беречь будущее.

Я знаю, что на нашей ленинградской киностудии уже закончены съемки первых двух серий киноэпопеи по роману Чаковского. Жду этих фильмов с искренним волнением.

Елена Котек, монтажница завода «Красная Заря»: К нам в гости приехали родственники из другого города, и сегодня я привела их сюда —посмотреть на Пискаревское кладбище своими глазами.

Мне 21 год, и о блокаде я знаю только с чужих слов. Мой папа прожил в Ленинграде все 900 блокадных дней, а дедушка умер, не дотянул до победы. Каждый год 9 мая мы всей семьей приходим на это кладбище.

И тут, у Вечного Огня, и в городе, у сохранившихся на стенах надписей «Эта сторона улицы наиболее опасна при артобстреле», я чувствую какую-то тревогу. Будто смерть ударила рядом со мной. Конечно, не во всякую минуту я задумываюсь об этом, но такая мысль не оставляет меня.

...За воротами Пискаревского кладбища кончилась тишина. Шуршали шины на шоссе. Женщина катила коляску с ребенком. Ка-

кой-то мальчик просил папу купить мороженое. Взявшись за руки, шлепали по лужам парень с девушкой. А за спиной у них оставалась темная стена музея, где вырезаны по камню слова М. И. Калинина: «Пройдут века, но дело, которое сделали ленинградцы — мужчины и женщины, старики и дети этого города — это великое дело... никогда не изгладится из памяти самых отдаленных поколений».

Александр Чаковский

Нередко меня спрашивают: почему я согласился экранизировать свою «Блокаду». Ведь с одной стороны, читатель, мол, не обходит роман вниманием и писателю жаловаться на узкую аудиторию грешно. С другой — не секрет, что «столкновение» с кинематографом и процесс перевода литературного произведения на экран для автора обычно в большей или меньшей мере драматичен. Отвечу на это следующее: прежде всего, при самом большом тираже книги, ей трудно в массовости конкурировать с фильмом. А, кроме того, конечно же, надо иметь в виду силу воздействия зрительных образов. Иной раз впечатление, созданное экранным искусством, несравнимо с впечатлением от прочитанного.

Но на сей раз у меня были еще и дополнительные причины к тому, чтобы взяться за экранизацию.

Позволю себе напомнить, что первый мой роман «Это было в Ленинграде», написанный в 1944 году, посвящен войне и обороне Ленинграда. «Блокада» — возвращение к теме, ее продолжение на новой основе. На новом витке исторической спирали. С учетом общественного опыта, опыта народа и — моего собственного. Желание взглянуть на события, в которых сам так или иначе участвовал молодым человеком, с высоты миновавших трех десятилетий, сыграло не последнюю роль в решении написать эту книгу. В свое время Гёте сказал, что мир с возвышенности виден лучше, чем с равнины, и еще лучше — с вершины ледника...

Александр Чаковский

Но разница между моей первой и нынешней книгой не только в этом. «Это было в Ленинграде» — небольшой, так сказать, локальный роман, в центре его две-три человеческих судьбы, тесно связанных меж собой. В «Блокаде» я впервые взялся за многотомное полотно, в котором разворот событий обширен, героев множество, действие переносится из окопа в генштаб, из Москвы в Берлин, из частной квартиры — в Кремль. Я достаточно трезво сужу о достоинствах «Блокады» и понимаю, что многое в романе могло быть написано более сильно, более впечатляюще, но в одном я уверен: цель, которую я преследовал, работая над книгой — попытаться художественно осмыслить определенную эпоху нашей истории в ее

«Блокада». Звягинцев — Ю. Соломин

основных закономерностях, — несомненно, важна.

Это намерение имело полемический характер, ибо убежден — у нас должна быть полная ясность в оценке этого сложного исторического периода, а стремление писателя высказаться по этому поводу — дело его совести. Ведь все, что касается второй мировой войны, все, что о ней пишется и говорится, так или иначе связано с напряженной идеологической борьбой. Трактовка первых месяцев Великой Отечественной войны принадлежит к острейшим моментам идеологического спора. И, естественно, мне хотелось, чтобы моя позиция писателя и коммуниста в этом споре посредством экрана дошла до более широкой аудитории. Вот почему я не без радости встретил предложение «Ленфильма» создать киновариант «Блокады».

Теперь о драматизме столкновения писателя с кинематографом. Он, действительно, существует. И он естествен и диалектичен — так же, как, скажем, драматизм перевода литературного произведения на другой язык. Он связан прежде всего с различием творческих индивидуальностей — автора, с одной стороны, переводчика или режиссера, с другой. Конечно, режиссер может посчитать, что его долг — буквалистски «скопировать» литературное произведение Но, мне кажется, это путь рабский. Другая крайность — когда для постановщика книга становится чем-то вроде знаменитой печки, от которой он танцует на свой манер.

Режиссер должен быть истинным с о а в т о р о м писателя. То есть, не отступая от идеи и замысла литератора, от главного в его книге, воплотить ее в какие-то новые фильмы. И если это неимоверной трудности творческое дело режиссеру удалось, то как бы ни разнился фильм с литературной первоосновой, писатель обязан быть ему благодарен. Объективные трудности, которые стояли перед нами — моим соавтором по сценарию А. Витолем, режиссером М. Ершовым и мной,— заключались прежде всего в том, что предстояло вместить большой роман в ограниченные рамки кинопроизведения. Но этими, весьма обычными при экранизации сложностями, проблема не исчерпывалась. Те, кто читал книгу, знают, что в ней множество страниц отведено авторским размышлениям, комментариям, анализу исторических событий. Такое построение дало некоторым критикам основание назвать «Блокаду» публицистическим романом.

Как передать авторскую публицистику средствами кино? Проблема крайне трудная. Ведь кино, по преимуществу, искусство действия. В подобных случаях, мы знаем, режиссеры прибегают к дикторскому тексту, а то и вводят в картину самого автора или его «двойника». Конечно же, это не лучший способ, но, видимо, иной пока в кинематографе не найден. Дикторский текст введен и в «Блокаду», но ведь нельзя же превратить кинофильм в сопровождающие текст иллюстрации! Режиссер поэтому резко ограничил себя в использовании этого метода.

Мне кажется, что с учетом этих неизбежных и не зависящих от воли постановщика потерь те части «Блокады», которые уже воплощены в фильмы, в общем правильно передают героический дух Ленинградской обороны, верно следуют основным линиям романа.

Хочу отдать должное киногруппе: все, от режиссера-постановщика до осветителя, трудились крайне ответственно, добросовестно. Не могу не отметить актерские удачи фильма и прежде всего выразить большое авторское удовольствие игрой Михаила Ульянова в роли Жукова и работой Ю. Соломина, воплотившего образ Звягинцева. (Я намеренно ограничиваю себя этими именами, потому что перечислять пришлось бы очень многих исполнителей.)

Завершена работа над двумя первыми сериями «Блокады». Написан сценарий третьей. Четвертая... но о четвертой говорить еще рано, ибо финальная, пятая книга романа будет, надеюсь, закончена в конце года.

Таким образом, киновариант «Блокады» будет весьма объемным кинопроизведением. И если оно хотя бы в малой мере передаст современникам величественный взлет человеческого духа, станет достоверным свидетельством несгибаемого мужества советского народа, победившего фашизм и решившего судьбу всей человеческой цивилизации, автор будет удовлетворен. Ведь я отлично понимаю, что героическая оборона города Ленина — столь величественное историческое событие, что исчерпать эту тему, воплотить ее полностью и безупречно не в состоянии ни многотомный роман, ни многосерийный фильм. Это под силу лишь огромному пласту произведений литературы и искусства.

Михаил Ершов

Сейчас я чувствую себя примерно так же, как инженер, который строит большой мост. Вот он довел свою стальную арку до середины реки и задумался: все ли делается так, как надо? Может быть, еще не поздно что-то изменить? Да нет, пожалуй, поздно. Надо заканчивать то, что начал...

Отсняты уже две первые серии киноэпопеи «Блокада» по одноименному роману Александра Чаковского. Мы готовимся приступить к двум завершающим. Позади — три года труда, впереди — не меньше. А это большая, значительная часть жизни. Я счастлив тем, что проживу ее, работая над такой ответственной, такой дорогой людям темой.

900-дневный подвиг ленинградцев не имеет себе равных в истории человечества. Три миллиона советских людей выдержали немыслимую муку голода и холода, перенесли обстрелы и бомбежки. Выстояли. Не пали духом. Победили.

Фильм о Ленинградской блокаде мог быть снят и раньше. Уверен, что не один кинематографист задумывался над этим. Но не было столь фундаментальной и объективной литературной первоосновы. Да, конечно, блокаде посвящены многие повести и рассказы, поэмы и стихотворения, мужество защитников города Ленина воспели Николай Тихонов, Ольга Берггольц, Вера Инбер и другие советские литераторы — к их произведениям я обратился, когда готовился к съемкам. Но только с выходом в свет романа Александра Чаковского стала возможна наша киноэпопея.

Книга привлекла меня прежде всего широтой охвата событий Великой Отечественной. Писатель рассматривает сражения под Ленинградом не изолированно — он видит их в контексте всей войны, в ее диалектике. Скажем,

На съемках фильма «Блокада». В центре — режиссер М. Ершов

сопротивление наших войск на других направлениях не позволило Гитлеру обрушить все силы на Ленинград. А смертные бои на подступах к городу на Неве, в свою очередь, сковали десятки немецких дивизий и не допустили переброски их под Москву.

Роман Чаковского многомерен. Действие его происходит в Ставке Верховного Главнокомандующего и в бункере фюрера, в окопах под Лугой и в цехах Кировского завода, в ленинградской квартире и в деревенской избе. Среди персонажей писателя и реальные исторические лица и вымышленные герои. Важнейшая особенность книги, на мой взгляд,— четко выверенное взаимодействие документального материала и художественного обобщения. Историческая правда и литературный вымысел сплавились здесь в единое целое. Нам предстоит еще снова и снова искать кинематографический эквивалент этого сплава.

Мне самому не пришлось защищать Ленинград. Воевал я в пехоте и артиллерии, командовал расчетом 45-миллиметрового орудия, был комсоргом батальона и дошел до Берлина. Только поэтому я счел себя вправе взяться за подобную киноэпопею. К тому же, до «Блокады» я снял еще одну картину о войне — «На пути в Берлин». Это была своего рода «разведка боем»; ведь воевать и снимать фильм о войне — не одно и то же.

Вместе с тем я думаю, что настоящая, верная, точная картина на любую тему может получиться, лишь когда постановщик как следует знает то, о чем хочет рассказать в своем фильме. Конечно, во многом помогают советы консультантов. Однако мой фронтовой опыт тоже оказался существенным подспорьем.

Прежде чем был снят первый кадр картины, сценарий которой написали Александр Чаковский и Арнольд Витоль, мы проде-

лали гигантскую подготовительную работу по изучению истории войны и блокады. Сейчас я, кажется, могу писать диссертацию на эту тему. Здесь неоценимым оказалось то обстоятельство, что наш оператор-постановщик Анатолий Захаров в годы блокады был фронтовым кинохроникером в этих местах, не раз снимал Ленинград и бои на подступах к городу. Он сохранил снятые тогда кадры. Он помнит даже, как все это выглядело в цвете, что особенно важно при работе над цветным широкоформатным фильмом. Оператор помог нам избежать привычного и одновременно неверного штампа, согласно которому первые месяцы войны, особенно на северных направлениях, изображаются в пасмурном тусклом цвете. Между тем лето 41-го было ярким, солнечным, буйно зеленели деревья и трава.

Такую цветовую концепцию картины разделяет и наш главный художник Михаил Иванов, который пережил здесь всю блокаду. Знал Ленинград тех дней и автор музыки к фильму композитор Вениамин Баснер. Бесценные советы получили мы от главного военного консультанта картины, генерала армии, одного из основных действующих лиц романа и фильма Ивана Ивановича Федюнинского.

Но изучение исторического материала было далеко не единственной проблемой, вставшей перед нами в подготовительный период. На студии «Ленфильм» никогда прежде не создавалось столь масштабного, объемного и, если можно так выразиться, многолюдного кинематографического полотна. У нас не те производственные мощности и не тот опыт в работе над многосерийными картинами, что у «Мосфильма». И нам пришлось бы куда труднее, если бы не деятельная поддержка партийной организации, если бы не помощь Советской Армии. Ленинградский обком КПСС принял специальное постановление о съемках «Блокады», а Ленинградский военный округ оказал нам содействие в создании эпизодов боев.

Журналисты любят сравнивать со штабом комнату на студии, где располагается съемочная группа. И хотя это уже слегка поднадоело, в нашем случае такое сравнение было бы оправдано. На стенах у нас висят крупномасштабные карты сражений, перерезанные жирными стрелами. Здесь принимались решения, которые приводили в движение огромные массы людей и техники. А какая горячая обстановка складывалась тут порой!

Только в основных ролях у нас было занято более пятидесяти актеров. Непросто было работать у нас на съемках, но актеры считали это делом своей чести. Перечислить всех исполнителей мне не удастся, назову хотя бы некоторых. Сталина сыграл Борис Горбатов, Ворошилова — Даниил Сагал, Жукова — Михаил Ульянов, Звягинцева — Юрий Соломин, академика Валицкого — Владислав Стржельчик, студента Валицкого — Александр Разин, Веру Королеву — Ирина Акулова, ее отца, рабочего Королева — Евгений Лебедев, политрука Пастухова — Николай Трофимов, Гитлера — Станислав Станкевич, Данвица — Юозас Будрайтис.

Две отснятые серии — «Лужский рубеж» и «Пулковский меридиан» — вобрали в себя три первые книги романа. И так же, как и в романе, в этих фильмах кольцо блокады только-только сжимается. Картины эти стали своего рода экспозицией к будущим, главным событиям. Но сама по себе экспозиционная часть романа в такой степени насыщена действием, что нам пришлось отсечь некоторые, достаточно интересные, но не помещающиеся в прокрустово ложе экранного времени сюжетные линии. Разумеется, речь идет о второплановых сюжетах, не имеющих принципиального значения.

В нашем фильме запечатлен труднейший для советского командования период отступления в первые месяцы войны. Мы показываем сложный процесс смены руководства нашей армии. Герои гражданской, отважные и лихие командиры, оказались неподготовленными к ведению стратегической борьбы с гитлеровской военной машиной. К этому времени выросло новое поколение военачальников — людей с более современным мышлением, с более глубокими военными знаниями.

В одном из ключевых эпизодов киноленты

Жуков по приказу Верховного Главнокомандующего принимает Ленинградский фронт у Ворошилова. Надеемся, что нам удалось передать чувства двух этих людей. Превосходно, на мой взгляд, провел эту сцену Михаил Ульянов, актер колоссальной силы и убедительности, создавший образ прославленного маршала еще в киноэпопее «Освобождение», к которой мы все относимся с огромным уважением и которую в известной мере считаем для себя примером.

Несколько слов о двух вымышленных героях, чья линия принципиально важна и в романе и в фильме. Чаковский явственно противопоставляет друг другу двух сверстников, двух майоров: советского военного инженера, коммуниста Алексея Звягинцева и адъютанта фюрера, воспитанника гитлерюгенда, фанатика фашизма Арнима Данвица. Писатель сводит их друг с другом в бою: танки Данвица подрываются на минах, установленных Звягинцевым. Эти герои персонифицируют два разных мировоззрения. И мы старались сделать их как можно более выпуклыми, объемными, правдивыми. Если это удалось, то здесь главная заслуга принадлежит талантливым актерам Ю. Соломину и Ю. Будрайтису.

Но актерской проблемой не исчерпывались реальные трудности в работе над картиной. Хотелось бы напомнить в нескольких словах о двух крайностях, типичных для исторических фильмов. Одни с такой скрупулезностью воссоздают детали быта изображаемой эпохи, что суть дела тонет в подробностях, а фильм становится иллюстрацией к учебнику истории. Другие, отрекаясь от этнографического принципа в показе прошлого, снимают картины в условных, почти театральных интерьерах. Думаю, что истина где-то посредине. Коптилка из гильзы не просто светильник, но вещная примета времени. Эта и подобные детали создают атмосферу фильма и, стало быть, работают на главную мысль.

С другой стороны, если не сохранилось, к примеру, танков «КВ» и мы снимаем танки «ИС» — машины того же типа, но появившиеся позже, то возможные упреки в недостоверности не будут достаточно основательными. Пусть даже в каком-то кадре мелькнет вдалеке телевизионная антенна — мы надеемся, что нас простят за такую вольность. Мы все-таки предпочли снимать настоящий город, чем нарисованную на холсте панораму.

Достоверность и натурализм — вещи разные. Да, война была кровавая. Да, нужно,

«Блокада». Жуков — М. Ульянов

чтобы зрители — я имею в виду поколение невоевавших — знали это. И вот мы встали перед проблемой: как показывать смерть, кровь, жестокость? В следующих сериях речь пойдет об умерших от голода и холода, о той страшной зиме, когда люди замертво падали на улицах... Мы решили воссоздать этот этап в жизни города с помощью сохранившихся кино- и фотокадров. И не только по той причине, что выразительность этих документов недоступна игровому кино. Закадровый голос скажет, что мы считаем бестактностью снимать такие сцены заново.

Снимок старушки с ребенком, которые везут тяжелые сани по замерзшей Неве на фоне Исаакиевского собора — сильнее всего, что можно придумать, поставить, снять. Приступая к работе над «Блокадой», мы просеяли множество старых пленок, фотографий, плакатов, газет. Даже больше, чем сможем использовать — ведь вводить черно-белое изображение в цветную ленту нужно очень деликатно.

Но все трудности прошедшей и будущей работы — ничто по сравнению с грузом ответственности, легшей на наши плечи. Ленинградцы чрезвычайно остро восприняли известие о том, что началась эта работа. Мы еще не успели снять и кадра, как посыпались звонки и письма, советы и прямые директивы очевидцев событий. Когда для эпизода объявления войны был на несколько часов перекрыт Невский проспект, то вдоль оцепления стояли молчаливые и внимательные толпы людей. Смотрели, слушали...

Еще показательней другой случай. Недалеко от города Луги мы снимали строительство знаменитого Лужского рубежа. По призыву партийной организации города на съемку — на рытье окопов вышло 10 тысяч человек, практически все население Луги. Перед началом съемки мы включили через репродуктор песню «Вставай, страна огромная...». И произошло то, чего никто из нас не ожидал. Люди вели себя так, словно все это происходит в далеком 41-м — так суровы были лица, такая торжественная тишина стояла на съемочной площадке. Нам казалось, что мы ведем документальную съемку.

Наша картина, естественно, рождает у людей, переживших войну и блокаду, нелегкие воспоминания. Но все же мы адресуем эти киноленты в первую очередь молодежи. Молодому поколению необходимо знать, чего стоят мир, счастье, социализм.

Евгений Лебедев

В 1949 году я вернулся в Ленинград. На улицах были еще видны следы войны. Один из эпизодов фильма «Два капитана» снимали тогда на натуре без всяких достроек — в разрушенном бомбой доме на Васильевском острове. Но еще заметнее была печать блокады на людях — на обтянутых кожей скулах, мешковато свисающих с отощавших плеч пиджаках, на трепетном, я бы сказал, отношении ленинградцев к хлебу.

Огромен героизм народа, преодолевшего такую беду, победившего, залечившего раны. И огромен наш долг перед этими людьми, долг, который нам, наверное, никогда не уплатить сполна!..

Мне бывает очень неприятно смотреть иные военно-приключенческие фильмы. Показывать войну как легкую прогулку с автоматом в руках это не просто ложь, а еще и вредная ложь. О войне надо говорить всерьез, рассказывая об истинном героизме людей, а не изображая лихие псевдогероические поступки. Вот почему я с энтузиазмом отнесся к предложению сняться в фильме «Блокада», в основе которого суровая правда жизни. Понравился мне мой герой — старый рабочий Путиловского, ныне Кировского завода, член партии с шестнадцатого года, член парткома своего гигантского предприятия, комиссар дивизии народного ополчения Иван Максимович Королев.

В юности я и сам был рабочим-вальцовщиком в шоколадном цехе московской кондитерской фабрики «Красный Октябрь», арматурщиком на стройке (в Москве у Крестьянской заставы стоят дома, которые я строил в 30-х годах). До сих пор руки мои помнят

«Блокада». Королев — Е. Лебедев

металл. Потом я не раз играл рабочих, бывал с концертами и просто в гостях на предприятиях. Знаком был со своим однофамильцем (ныне умершим) — Героем Социалистического Труда. Светлая голова, грамотнейший инженер, государственный ум, он всю жизнь стоял у станка. Не искал ни чинов, ни известности. Как мой Иван Максимович.

Думаю, о такой жизни, о такой личности можно снять целый фильм. Это было бы и интересно и поучительно. Судьба не избаловала его покоем. Он солдат партии — и честно, просто, скромно делал то дело, которое ему поручали. Когда другие брали Зимний, он стоял на посту у склада с оружием и не покидал его, хотя страшно замерз.

Королев — человек сдержанный, и это не эмоциональная бедность — просто он не считает возможным обременять остальных изъявлениями своих чувств. Немногословен Иван Максимович по той же причине. Он человек добрый, но не напоказ: доброту его еще нужно разглядеть.

Конечно, такая особенность натуры ставила перед авторами и передо мной, исполнителем, дополнительные сложные задачи. И если в первой серии нам, быть может, не в полной мере удалось раскрыть человеческое богатство героя, то в последующем я надеюсь по-настоящему увлечь зрителей незаурядностью и внутренней привлекательностью Королева, объяснить, почему идут за ним люди.

В процессе работы над ролью я снова, после долгого перерыва, побывал на Кировском заводе. Там уже знали, кого я должен играть, и встретили меня с особым вниманием. Провели по цехам, показали, как создается мощный, тяжелый трактор. Еще раз я изумился сложности этого производства. Но главное, зачем я сюда приехал, состояло в необходимости ощутить атмосферу знаменитого завода, у стен которого в дни войны проходила линия фронта. Королев и его товарищи делали танки под обстрелом, и эти боевые машины прямо из цеха шли в бой. Мне важно было почувствовать заводской патриотизм, поскольку этот мотив занимает существенное место в нашей картине.

Вообще, когда настраиваешься на большую, серьезную работу, начинаешь жадно впитывать впечатления, которые способны обогатить роль. Перерабатываешь их, как руду в металл. Однажды на ночной съемке я обжег глаза и попал в больницу. Познакомился там с соседом по палате, известным

ленинградским партийным работником времен блокады. Днями напролет рассказывал он мне о самоотверженной работе коммунистов в осажденном городе. Как мне пригодились эти рассказы!..

Очень хочется, чтобы фильм о блокаде зрители разных поколений смотрели, затаив дыхание. Одни — вспоминая еще раз «как это было», другие — приближая к себе эти далекие и неведомые им великие события. События Великой Отечественной войны.

Владислав Стржельчик

Выходя из кинозала, где только что показывали очередную экранизацию известного литературного произведения, зрители нередко говорят: «А в книжке было иначе». Этот мотив нередко проскальзывает даже и в серьезной критике. Мне же кажется, что эти расхождения вполне правомерны: кино и литература — разные искусства, со своими законами, и фильму совершенно необязательно букву в букву повторять роман.

Так рассуждали мы с режиссером М. Ершовым, начиная работу над образом Федора Васильевича Валицкого, роль которого я играю в киноэпопее «Блокада». Мы не боялись в чем-то отступить от оригинала. К тому же перед моими глазами и по сей день стоят два человека, черты которых я надеялся воплотить в характере Валицкого.

Во время блокады я воевал на Ленинградском фронте, а родители мои жили в осажденном городе, они эвакуировались только в 1943 году. Было им, как и всем ленинградцам, адски трудно. Изредка мне удавалось с разрешения командования вырваться на несколько часов к родным. Я шел пешком с фронта домой и нес папе с мамой те скудные крохи еды, которые мне удавалось сберечь, сэкономить от своего, тоже не бог весть какого пайка.

И входя в квартиру, я знал, что как бы ни было худо родителям, я застану дома порядок, и меня спросят не о хлебе, а о том, как дела на фронте. Уже на грани смерти, совершенно обессиленный, мой отец лежал в идеально чистой постели, хотя маме приходилось для этого возить воду на санках с Невы. И однажды мне стало очень стыдно, когда отец сделал замечание, что у меня, старшего сержанта, несвежий подворотничок.

Отец был инженером-машиностроителем и

«Блокада». Академик Валицкий — В. Стржельчик

еще до войны вышел на пенсию. Но когда началась блокада, он снова пошел на завод и работал, пока были силы. Он был человеком огромной внутренней собранности, не понимал, как можно впасть в панику. Эта стойкость и выдержка помогли ему пережить блокаду.

В Указе Президиума Верховного Совета СССР о присвоении Ленинграду звания «Город-герой» говорится: «...за мужество, героизм и дисциплину». Мне хотелось бы подчеркнуть последнее слово — оно очень важно для понимания того, как и почему наш город выстоял перед врагом. Изможденные люди совершенно добровольно выходили на любые работы, на субботники, на рытье окопов, на ночные дежурства.

Память о моем отце стала для меня одним из двух источников, откуда я черпал краски для образа Валицкого.

Другим человеком, о котором я думал, когда работал над ролью, был директор Эрмитажа академик Иосиф Абгарович Орбели. Так сложилась жизнь, что я был хорошо знаком с ним. Моя мама работала в Эрмитаже, и я часто бывал там. Кроме того, музей шефствовал над нашей школой, и драмкружок, в котором я занимался, нередко выступал со своими спектаклями перед Орбели, его сотрудниками и учениками. А как-то раз, в один из своих приходов с фронта, мне пришлось целый день, до темноты помогать Иосифу Абгаровичу, маме и другим сотрудникам упаковывать бесценные экспонаты. Я видел: эти люди не жалели сил, чтобы сберечь народное достояние.

Академик Орбели был в те годы очень немолод. И ему, ученому с мировым именем еще в начале войны предлагали эвакуироваться в безопасные районы страны. Но он отказался. Считал недостойным оставить родной город и свой музей. Такая же ситуация складывается и у моего героя, известного архитектора. Едва ли не приказным порядком его заставляют уехать на восток, но он переубеждает партийное руководство. «Я ленинградец,— говорит он.— Здесь стоят дома, построенные мною. Куда же я поеду?!»

Живые, реальные люди с их активным отношением к окружающему миру и событиям были передо мной. И я не хотел играть Валицкого как старого чудака, отшельника, который, кроме пудовых томов по истории зодчества, ничего и знать не хочет. У него неуживчивый характер — это верно. Но возмущается он лишь тогда, когда уверен в своей правоте.

Всеми своими делами и помыслами Валицкий старается приносить пользу стране в это тяжкое время. Убавив себе лет, он добровольно вступает в народное ополчение и страшно негодует, когда обман раскрывается и его возвращают в Ленинград. И совершенно счастливым чувствует себя, когда, наконец, находится хоть какое-то применение его профессиональным знаниям. Его направляют на Кировский завод строить новую систему водоснабжения, которая обеспечит бесперебойную работу производства. Он и здесь воюет, но, как и всегда, им движет не вздорность характера, а стремление хорошо, основательно делать свое дело.

Прежде чем сниматься в эпизодах на Кировском, я снова побывал на этом заводе. А впервые я оказался там, когда во время войны получал противотанковые пушки. Я увидел тогда здесь многих замечательных людей, познакомился с парторгом завода Козиным и вот теперь встретился с ним вновь. Мы снова вместе поднялись на крышу одного из корпусов, откуда в блокадные дни была слышна немецкая речь — так близка была тогда линия фронта...

«Ну как же мог не рваться мой Валицкий в ополчение! — подумал я.— Враг же был совсем рядом! И для человека, преданного Родине, другого пути, как встать на ее защиту — не было».

Николай Трофимов

Не скрою, мне, старому ленинградцу, помнящему звук падающей бомбы и вкус «осьмушки», очень хотелось сняться в «Блокаде».

«Блокада». Пастухов — Н. Трофимов

Привлекала меня и возможность поработать с Михаилом Ершовым, с которым мы познакомились и нашли, кажется, общий язык на съемках двух его прежних фильмов (в частности, фильма «На пути в Берлин», где я сыграл советского офицера, неожиданно ставшего комендантом маленького немецкого городка). Желание мое осуществилось: я получил роль политрука Пастухова.

Я и радовался и волновался.

Мой герой в прошлом заведовал музеем В. И. Ленина в провинциальном городе, потом участвовал в сражении у реки Халхин-Гол, был награжден боевой медалью. Он — человек в высшей степени серьезный, и улыбку может вызвать лишь тем, что и на войне — в душе и отчасти в поведении — остался чуть-чуть гражданской личностью. А я, как известно, актер по преимуществу комедийный, и роли «серьезные» доводилось играть не часто, если не считать капитана Тушина в «Войне и мире»...

Однако же (это-то меня и вдохновляло) я должен был показать на экране лучшие человеческие качества. Принципиальность — без малейшего позерства. Храбрость — не показную, не безудержную лихость, а способность, когда надо, первому подняться в атаку. Верность своему слову и воинской дружбе — Пастухов не словами, а поступками доказывает это. Трудолюбие — война это большая и тяжкая работа, особенно для саперов, а мой герой служит в саперном батальоне. Словом, образ прекрасный, полагаю, что один из самых удавшихся А. Чаковскому. Но если спросили бы меня, чего бы я пожелал своему герою в следующих сериях фильма, то у меня нашлось бы что ответить.

Конечно же, хотелось бы, чтобы Пастухов вернулся к мирной жизни, открыл двери своего музея. Но, мне кажется, до этого с моим героем что-то должно произойти. Он должен преодолеть какие-то препятствия, критические обстоятельства, с честью выйти из трудного положения. По-моему, стоило бы приоткрыть завесу над его семейной жизнью. У человека такой кристально чистой души и сугубо личное может стать нравственным примером. И, наконец, мне все-таки хотелось бы осветить улыбкой эту роль — пройдут дни поражений, настанут дни побед. Почему бы в такое время моему политруку не улыбнуться?!

Я, конечно, далек от того, чтобы диктовать авторам, как им поступать со своими персонажами. Просто я люблю Пастухова, настоящего русского человека, и хочу показать его зрителям во всей полноте характера.

Подборку подготовили С. Вишняков и В. Ишимов

Конст. Славин

Всматриваясь в лица

П. Коган и П. Мостовой на съемках

Документальный фильм, в какой бы форме он ни выступал: репортажной ли, публицистической, поэтической, прежде всего заявляет о себе н а б л ю д е н и е м. Мы хорошо узнали его впечатляющую способность — прямо, непосредственно, словно бы исподволь включаться в течение жизни. На нашей памяти немало примеров того, как серьезный, не скованный рутинными условностями документальный фильм ведет разговор о великих событиях века и тончайших движениях души, о любви и призвании, о личности и коллективе, о мужестве и долге. Потому-то он и становится документом эпохи — беспокойный, постоянно ищущий новых жизненных красок, еще далеко не до конца разведанный, но уже достаточно прочно утвердивший себя на кино- и телеэкране — первооткрыватель новых коллизий, сюжетов и форм в социальном, общественном и человеческом плане. И не только потому, что в информативном, осведомительном отношении он наделен изумительной реактивностью. Нас пленяет его строгая, скромная, порой — аскетичная палитра, подлинность простейшего, непритязательного факта, мимолетной зарисовки, покоряет неброская, совсем-таки «нехудожественная» фотография будней — обыденность, обыкновенность в атмосфере текущих хроник, в облике людей да и в самих ситуациях, не часто достигающих ранга «явления».

В действительной жизни ко многому привыкаешь, многое перестаешь замечать, и уже не удивляешься тому, что вчера казалось знаменательным и важным. Большой, планетарный автопробег или перелет; «первый раз в первый класс»; переезд на новую квартиру; защита диссертации — много ли здесь пищи для далеко идущих обобщений и ассоциаций?! Самая нормальная хроника, информация... А что особенного в таких, скажем, сюжетах, как репетиция духового оркестра?.. Как школьный урок, на котором учитель опрашивает учеников, то есть делает положенное, повседневное... А что за коллизия скрыта в посещении музея? Вот пришел человек в Эрмитаж и замер у полотна Леонардо. А кто бы не замер?.. Или вот какие-то чудаки ими-

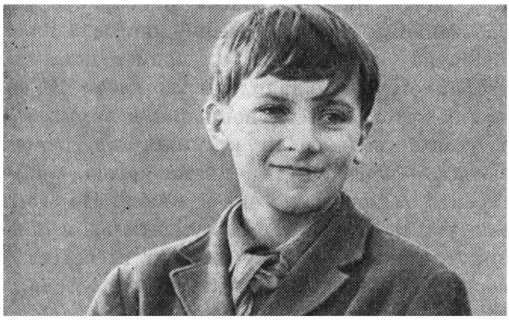
тируют звучание морских волн, шагов, цоканье копыт и еще чего-то неуловимое, но звучащее «под жизнь». Ради чего, спрашивается, все это выносится на экран? Какой резон в столь пристальном внимании к о б ы ч н о м у, даже — заурядному? И не просто внимание, а искренний, энтузиастический интрес к повседневному. К повседневному, далекому от исключительности почти во всех проявлениях.

Первый ответ дает, а вернее, должен дать замысел фильма. Замысел, воплощенный в киносценарий. В данном случае — сценарные работы С. Соловьева «Взгляните на лицо», Н. Гиппиуса «Все три урока», П. Когана и П. Мостового «Военной музыки оркестр» и «Чудеса в решете». Собранные воедино они несут на себе довольно явственный отпечаток творческих устремлений, усилий и интересов таких одаренных, можно сказать, универсальных кинодокументалистов, как Павел Коган и Петр Мостовой.

Сценарий, притом сценарий документального фильма, лучше всего «читается» с экрана. На бумаге он многое теряет, сглаживается. Теряет и тогда, когда записан с должным литературным умением, лирическим пафосом или постфактум — добросовестно скопирован с уже готовой ленты. Такова — и я думаю, к счастью!— природа кинематографического кадра, перевод которого на язык слов не в состоянии воссоздать его видимый и слышимый мир, всю полноту его образных сочетаний и контрапунктов, игру красок, ритмов, переходов... Что же касается непосредственных наблюдений, то ни сценарист — до фильма, ни режиссер — после его завершения — не в силах перенести на бумагу емкий, трепетный кадр, описать каждый человеческий план со своим визуальным и звуковым наполнением и настроением, со всем тем, что называют жизненным многообразием. На помощь приходит иллюстрация, кадр, превращенный в фотографию. Но это паллиатив...

Надо иметь в виду и следующее. Сам по себе документальный сценарий, а тем более на современном материале — вещь в известной мере уникальная и в чем-то загадочная. Как снять жизнь и живое по заранее разработанному плану?! Ведь многое в плане непрочно, проблематично, кроме, пожалуй, избранного материала, темы, идеи. Жизнь всегда готова внести поправки в замысел — в самый верный и крепкий, на первый взгляд,— перевернуть драматургию, перестроить сюжет, на то она и жизнь! Но это не так уж и страшно в документальном кино при условии, что автор исходит из ее реальностей, из подлинных фактов и лиц. Если он не питает надежду, что может подверстать жизненные обстоятельства под свою схему. И если не схема, а действенный выразительный прием обозначен в истоке замысла, намечающего как бы творческий облик будущего фильма, скажем, форму свободного киноналюдения, естественно вытекающего из факта, случая, происшествия. Как в фильме «Взгляните на лицо», когда люди, переживающие картину Леонардо да Винчи, становятся объектом пристального исследования. Или в школьной картине Мостового, где «Всего три урока» обобщают непростой, многолетний путь трудов и исканий учительницы. И как в очерке Г. Франка «След души», у которого своя, очень многообещающая сценарная зацепка — книга жизни, написанная самим героем фильма...

Именно с таким искательским прицелом П. Коган и П. Мостовой начинают свои небольшие по метражу документальные ленты. Они заранее знают то, о чем многие их коллеги призабыли,— з а в я з к у. Оба они и авторы и режиссеры одновременно, а Мостовой к тому же еще и отличный оператор, что в кинодокументалистике, основанной на прямом наблюдении, имеет колоссальное значение. Кроме того, он еще и любит возиться со звуковыми устройствами, упорно экспериментируя с «документальным» звуком в ходе съемки. Сюжетная завязка, а они ей всегда и до конца верны, предполагает развитие и кульминацию, и здесь-то, избегая железной регламентации, они дают волю чувству и интуиции, у коих своя прочная основа: прекрасное знание возможностей документальной съемки, умение нажать на гашетку камеры в са-



мый нужный момент, включить в монтаж парадоксальную ситуацию, смешной, вроде бы несерьезный кадр или эпизод — «без котурнов», как заметил один кинокритик.

На практике — «без котурнов» — это раскованная, всевидящая кинокамера и всеслышащий, подвижный микрофон. Они ни в коей мере не должны мешать тем, кого снимают, и тем, кто снимает. Это не только техническая, но и принципиальная, творческая сторона дела — предел мечтаний Когана и Мостового, каждый раз, когда они начинают новую работу. Не отсюда ли завидная легкость, подкупающая естественность, непредвзятость? Но легкость эта — кажущаяся и идет она от замысла, от мысли и завязки намного больше, чем от факта и техники: при всей свободе наблюдений документалисты не тянутся за материалом, как холодные бытописатели, а ведут его за собой, расчетливо маневрируя эффектными подробностями и «само собой» возникающими кульминациями,— все словно бы спонтанно, неспециально, несделанно. А достижение несделанности — почти всегда технически и организационно — скучная, монотонная проблема, часто бывает неразрешимая и всякий раз досаждающая соблазнами компромисса.

Для того, чтобы устроиться в Эрмитаже, в зале Леонардо, и взять «под контроль» объектива чувства людей у «Мадонны Литты»,— одно лишь дежурство с аппаратом типа «Конвас» обречено на провал. «Конвас» — мобильный, надежный, но, к сожалению, очень шумливый аппарат, моментально привлекающий к себе внимание и пугающий человека. Ходить с ним по залу и с пулеметным стрекотом «расстреливать» ошеломленных посетителей Эрмитажа — значит отказаться от живых, подлинных кадров. Можно «загнать» огромное количество пленки и времени и, в лучшем случае,

Кадры из фильма «Всего три урока»

прийти к распространенному стереотипу просветительских лент, популяризирующих художественные выставки и живопись разных эпох. Люди в них существовали лишь для перебивки — в натужных позах, с пустыми лицами. Хорошо это зная, Коган и Мостовой еще до фильма дней десять провели в торжественных стенах леонардовского зала, в контакте с прекрасной мадонной и ее гостями, прикидывая всякие возможности невидимых съемок в жесточайших режимах такой всесветной сокровищницы, как наш Эрмитаж.

Первый вопрос: куда и как укрыть аппарат? Как на зло, «Мадонна Литта» для съемки из-за полотна расположена крайне неудобно. Она стоит на специальном подвесе почти рядом с окном, а о том, чтобы сдвинуть ее куда-нибудь в сторону, скажем, в центр зала, и в глубине поставить кулису, не могло быть и речи. Пришлось занавешивать черной материей узкий проем между окном и картиной и с очень неудобной точки следить за людьми, подходящими к мадонне. Несмотря на все ее очарование, они невольно замечали странную занавеску и выглядывающую из нее трубку киноглаза. Так что аппарат не был скрыт в полном смысле этого слова. Черная гардина с дырками (в одну из них смотрел режиссер Коган) лезла в глаза, труба торчала, как перископ, но синхронный аппарат «Дружба» во время съемки работал бесшумно и безотказно, и его самого не было видно. Администрация музея смилостивилась и пошла на то, чтобы сделать вокруг небольшой по формату картины Леонардо да Винчи ограждение, примерно в метре от великого полотна. Таким образом, некоторые экскурсанты лишились возможности подходить к мадонне вплотную, стирая тем самым фокусное расстояние, необходимое для съемки.

В течение чуть ли не целого месяца кинематографисты прожили в тесном, но укромном

Кадры из фильма «Взгляните на лицо»

тайнике и, конечно, их не могло не интересовать, что думают о нем любители классической живописи. Они незаметно выходили в зал, смешивались с толпой и ненароком обращали чье-либо внимание на странную трубу, торчащую перед занавеской рядом с картиной. Что бы это могло быть? Кое-кто, догадываясь об истинном назначении ширмы, неуверенно намекал на киносъемку, но большинство опрошенных логично полагало, что перед ними телевизионный «сторож», следящий за сохранностью бесценного полотна. Некоторые высказывали фантастическую мысль о новейшем приборе (о, НТР!..), улавливающем невидимые взору пылинки. Другие толковали об особом источнике света... А однажды разразился форменный скандал. Какие-то иностранцы, насквозь распропагандированные у себя дома и уверовавшие в «тайные происки чекистов», посчитали, что их не выпускают из виду даже в Эрмитаже, и закатили сцену дирекции музея...

Вот так «скрытая камера»!

Кроме всего прочего, внушал подозрение и вид оператора Мостового, как только он почему-либо появлялся в зале. На одном глазу у него маячил громадный синяк — след от почти непрерывного давления глазом на плотную резиновую прокладку лупы молчаливой «Дружбы», сквозь которую выслеживался типаж. А он, увы, не всегда шел на аппарат и нужно было терпеливо смотреть, мучаясь, выжидая, когда же возникнет «характер», острый «социальный тип»...

А время текло, пленка летела, работники музея выражали тихое неудовольствие... Но мадонна требовала жертв...

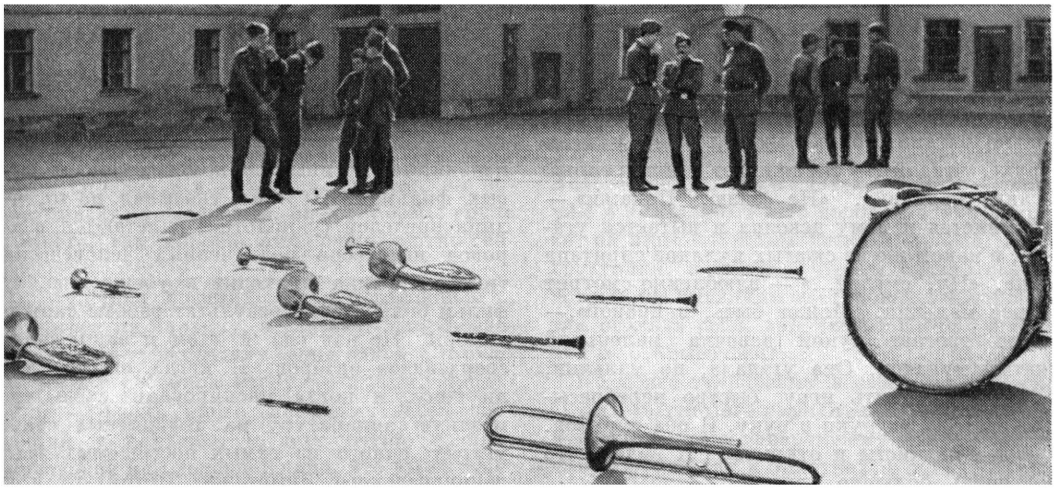
Да, с камерой как-то утряслось... Однако же новые задачки выдвинул свет, без которого пока что немыслима интерьерная съемка даже с очень близкого расстояния и даже на черно-белую пленку.

Ставить в зале осветительные приборы было нелогичным — факт киносъемки немедленно бы открылся. Возникла идея подвесить к люстрам лампы накаливания с тем расчетом, чтобы в нужный момент наводить их на людей, подходящих к картине. Но это могло изменить тепловой режим зала и было категорически отклонено. Тогда вспомнили о «холодных» лампах дневного света. Так над творением Леонардо появился кронштейн, наподобие узкой крыши под углом в 45 градусов, с лампами дневного света. Они освещали и полотно и зрителя.

Что касается звука, то один из членов группы долгими часами уныло бродил среди посетителей Эрмитажа с беспроволочным радиомикрофоном в кармане. На взгляд посторонних людей он мог показаться самым верным рыцарем мадонны Литты, но кто знает, что он надумал о ней за двадцать с лишним дней звукосъемки одного и того же объекта?

Более доступными в техническом плане оказались «Всего три урока». Здесь с самого начала планировалась открытая съемка класса, другого пути не было. Звук ловили микрофоны, подвешенные высоко над партами, а сама героиня — учительница — была оснащена миниатюрным радиомикрофоном, которого не замечали ее питомцы. Он не мешал ей вести урок, как в обычные «несъемочные» дни.

Ребята, встретив кино с бурным восторгом, быстро охладели к нему, сообразив, что от них требуют не игры в учеников, а настоящей, привычной работы. Что спрашивают их не «понарошку», а на самом деле, без всяких послаблений и на полном серьезе выставляют тройки и двойки. Пришлось забыть о стоящих в классе и взирающих друг на друга двух больших киноаппаратах — один стоял недалеко от доски, другой—за последней партой. Но и здесь они, не в пример ручной камере, работали бесшумно и синхронно со звуком. А 140 ламп под потолком класса ярко и молчаливо свидетельствовали о несовершенстве кинопленки, о том, что при всей своей чувствительности она требует подсветки. На счастье, чувствительность детей превзошла все ожидания и во многом помогла режиссеру П. Мостовому проявить культуру, по словам польского журнала «Пшиязнь», «профессионального психолога, который не боится комических ситуаций».



Кадр из фильма «Военной музыки оркестр»

Трудности в работе над фильмом «Военной музыки оркестр» заключались в поисках... самого оркестра, но не по составу инструментов, а по человеческому спектру музыкантов. Много пришлось прослушать людей и труб, повидать начальников и капельмейстеров. И тут нашим хроникерам повезло, что не часто бывает в документальном кино. Однажды в горячий, душный августовский день оркестранты одного военного училища вместе с дирижером и приехавшими к ним «за пробой» Коганом и Мостовым собрались перед телевизором. Как раз в этот день Ленинградское телевидение по случайному стечению обстоятельств передавало «Всего три урока». Посмотрев картину, чуткие музыканты и их добрый руководитель поняли, чего от них хотят, ждут. Они почувствовали, как важно оставаться самими собой и как стараются документалисты уловить нечто такое, что не поддается преднамеренной обработке и организации, что живет и выходит наружу в каждом из них, покуда он старательно, увлеченно, невзирая на съемку, вершит привычное дело. И не думает при этом, что там делают и как ведут себя «киношники», манипулирующие трансфокаторами на громоздком аппарате, установленном в солидном отдалении от репетирующего оркестра...

Стремясь обрасти, наполниться будничным материалом, извлекая из него вместе с серьезным и важным — веселое и смешное, Коган и Мостовой, без нажима и настойчивых акцентов, без аффектации опровергают привычное понимание простоты будней, обыденного. Их внешние признаки обманчивы, за будничным, если внимательно смотреть, можно увидеть очень высокое, большое, даже возвышенное. Даже романтичное. Даже исключительное!

Вспомните «Взгляните на лицо». Девушка — сама юность, воплощенная женственность — выделена из пестрой толпы посетителей Эрмитажа. И вечная, как жизнь, мадонна Литта Леонардо да Винчи... Присмотритесь, и вы почувствуете какую-то связь между девушкой и мадонной, затаенную общность. Неправда ли, смелая аналогия, сильный образный троп. Помните у Максимилиана Волошина в его стихах о Монне Лизе: «порой в чертах случайных лиц ее улыбки пламя тлело...» А эти двое на уроке — мальчик и девочка?.. Сценарная характеристика их пове-

дения весьма точна и выразительна, как, впрочем, и в самом фильме «Всего три урока» она окрашена обаятельной свежестью и детской чистотой.

«...Они не говорят друг другу ни слова. Только взгляд, только жест... «Что у меня в руке, угадай»,— спрашивает прищуренный взгляд мальчика. «Не знаю. Покажи»,— наклоняется к нему девочка и пытается угадать, в каком же из сжатых кулаков спрятана тайна. «Ну, смелей...» — влюбленно смотрит на нее мальчик. «Может быть, в правой»,— нежно трогает рукой девочка маленький сжатый кулачок. Она угадала, но мальчик, стараясь продлить игру, быстро перебрасывает записку из руки в руку. И оба смеются. И глаза их чисты и открыты. И видно, что они очень большие друзья».

И видно, добавлю я, что магия случайного нисколько не довлеет над людьми, сделавшими «Взгляните на лицо» и «Всего три урока». Несмотря на скрытую камеру и локальный участок жизни.

...Индивидуальное, характерное, личное — вот что с неизъяснимой силой влечет наших документалистов. И по одному этому можно судить о теплоте и симпатии, о горячем желании узнать человека, ощутить его настрой в то самое мгновение, когда он предстает перед объективом киноаппарата. Умение выведать затаенное чувство, внезапное озарение свидетельствуют не только о наблюдательности Когана и Мостового, но и о деликатном, я бы сказал, совестливом в этическом смысле отношении к возможностям невидимой, субъективной камеры. Скрытой для того, чтобы не мешать человеку открыться по-хорошему и легко, не неволя себя, не изображая кого-то другого. Но на этом пути трудно обойтись без сильного «раздражителя», а его открытие — почти полдела, корень завязки.

Картина Леонардо да Винчи играет роль такого «раздражителя».

Однако же мало спрятаться за музейным полотном и следить за реакцией людей на то, что изобразил художник. Решив для себя — каким должно быть это полотно, какие душевные искры ему дано высекать, документалисты красноречиво определили свой нравственный выбор, рассчитанный на пик глубокого переживания человека, на катарсис.

...Посетители Эрмитажа в момент общения с «Мадонной Литтой»... Об этой «встрече с прекрасным» написано больше статей и рецензий, чем об иных полнометражных и игровых фильмах. Дружно указывая на то, что лица зрителей (у полотна) сплетаются в хоровод интересно подмеченных человеческих типов, критика приходит к убеждению, что фильм больше, чем результат работы скрытой камеры. Но как раз в этом и заключалась сверхзадача авторов. И когда они намечали тему, и когда маскировали свою громоздкую аппаратуру на дефицитных сантиметрах одного из самых посещаемых залов ленинградского Эрмитажа. Потому-то и состоялся хоровод лиц, и он не случаен, а избирателен: за «социальным типом» вырисовываются вполне конкретные натуры и характеры из числа тех, кто проходит по статье экскурсантов, туристов, любителей живописи...

Но приблизимся к ним. Вот немолодая уже женщина, как говорится, из простых: может быть, работница, может, медсестра, а может, домохозяйка. У нее доброе и открытое, немного усталое лицо. И оно буквально на глазах оживает, одухотворяется — нетрудно предположить, что мысль о женской доле, о всепобеждающей силе материнства охватывает ее при виде мадонны, которой уже столько веков и которая, несмотря на время, так близка и понятна людям нашего века. Не знаю, такими ли словами сформулировала свое отношение к картине Леонардо эта женщина, скорей всего она подумала по-другому, но приняла мадонну всем сердцем. Как и этот несколько смущенный солдат и вон та красавица с гордым и смелым взглядом, и вон те две женщины, одна из которых отвела глаза, замешкалась... А тут же, рядом уверенные в себе, умеющие все объяснить ценители и знатоки искусства... И юная школьница в больших очках, с полуоткрытым ртом, словно проникшая в одно из волшебных таинств жизни и озадаченная смелостью художника...

И строгая дама, что уставилась на картину в бинокль так, как будто всю жизнь стремилась к этому мигу. И с ней очень странно контрастирует закадровое пояснение экскурсовода: «...А ребеночек себя чувствует очень хорошо. Он ножками болтает, он посматривает на нас с вами, он сосет эээ... грудь и знаете, так хорошо ему, очень уютно сейчас...»

...Мужчина средних лет — отрешенный — и смотрит на картину, и слушает экскурсовода, зажав в губах дужку своих очков. Старушка, мать с ребенком на руках и дети, школьники — очень много школьных экскурсий-лекций у картины, и дети очень разные, скучающие или делающие вид, что им скучно, задетые за живое и просто безразличные, отбывающие очередной урок за стенами класса. А не потому ли, что верные, хорошие слова учителя о художнике эпохи Возрождения — о том, что «поднял этот человеческий образ на какую-то очень большую высоту», неуловимым образом расходятся с атмосферой непостижимого откровения, исходящего от картины Леонардо,— тут трудно подобрать настоящие слова, да еще преследуя назидательную цель,— не так ли всегда спорят между собой схоластический трактат и живое искусство?..

Но как бы то ни было, во всей наблюденной кинематографистами негромкой игре чувств столько правды и целомудрия, такой «невзрослый» порыв чистоты, невинности, желания понять, разобраться в этом примере «высокого Возрождения», что в глазах у зрителя (теперь уже в кинозале) что-то подозрительно искрится, на лице блуждает улыбка, правда, не без грустинки, и ждешь, что он сейчас скажет: вот как мы выглядим со стороны... А можно ли так оголять себя, так чистосердечно «как на духу» открываться?..

Не менее откровенны в своей человеческой сути и «военные музыканты»... «низкорослые и высокие рядом, вперемежку, старые и молодые, в фуражках и пилотках, в очках. Играют марш, а сами идут взразнобой. Отстают. Ломают линию». Да, кинокамера застигает их в не самые выгодные минуты, но как раз это и нужно авторам фильма. Ведь их герои, поглощенные отчаянно трудной репетицией, и морально и физически лишены возможности хоть как-то отреагировать на факт съемки (тут она на виду), собраться, принять надлежащую позу. Но они знают уже, что красота, которую ищут документалисты, не выносит грима и рисовки, она рождается в трудных буднях, вот на таком плавящемся от жары

Кадр из фильма «Город в осаде»

асфальте, в процессе освоения монотонного, утомительного дела, в надоедливом повторении одних и тех же пассажей. Из такого показа зритель может вынести верное представление о людях, с которыми его сталкивают, заглянув невзначай и в самого себя... А портреты действительно острые! Бравый трубач-сверхсрочник с долей некоторого превосходства поглядывает на своих товарищей: этот не умрет от скромности... Вконец измотан музыкант, играющий на тубе... Но старается, не отступает — нужно шагать в ногу, несмотря на жару, тяжелый инструмент, насмешки товарищей... А сколько лихости, веселого озорства в облике юного валторниста — да, парень с гусарской ухваткой... Трогателен в своем стремлении сделать все, как положено, смешной, нескладный, «чем-то похожий на воробушка в очках», воспитанник Пожильцов. Но особенно привлекателен сам командир оркестра майор Павлов, можно сказать, главный герой фильма. Он старается быть непреклонным, и строгим, и требовательным, но на самом деле он терпелив и терпим, а строгость его напускная: перед нами добрый, деликатный, увлеченный человек.

П. Когану и П. Мостовому нельзя отказать в психологической прозорливости, в умении лепить характер из мгновенных зарисовок. Они не умиляются и не пытаются «поднять» и какими-нибудь привходящими средствами возвысить своих «поднадзорных». Им важно увидеть действие, озабоченность, дело, а не статиста, приготовленного для приятного фотографирования. Мне кажется, что им хочется высказать мысль о том, что каждый член общества, какое бы место и положение он ни занимал, обременен полновесной мерой ответственности. И что вдохновению всегда сопутствует удача — в любой работе! — а поэтическое и возвышенное не обойдет стороной того, кто честно живет и трудится. Будь то военный капельмейстер, школьный учитель или специалист по звуковому оформлению кинокартин.

Да, простота восприятия реальности у этих авторов не так уж проста и неприхотлива, как это может показаться на первый взгляд, и уж совсем неоднозначна. Здесь впору подумать о сдержанности, лаконизме в отборе фактов и средств выражения, обратив внимание на двойственную роль несложных житейских наблюдений, привлекающих доверчивым взглядом и неподдельной душевностью, однако же вроде как беспроблемных.

Но душевность — еще не одухотворенность, а бесхитростная зоркость глаза не всегда гарантирует верность жизненного спектра. У приема с полотном Леонардо да Винчи есть свои модели, как и у ленты «Военной музыки оркестр»,— стоит вспомнить знаменитых «Музыкантов» польского документалиста К. Карабаша. В то время способ улавливания жизни в ее естественных проявлениях давал бой предвзятости, картинности, нарочитости и, не претендуя на выводы авторского порядка, как бы демонстрировал увлекательные возможности прямого кино, «эффекта присутствия», стирающего грани между экраном и зрителем. Свободная форма показа всем своим духом отвергала тенденцию и становилась синонимом антипозиции.

Когда на VI Международном кинофестивале в Кракове нашему фильму «Всего три урока» была присуждена главная премия — «За новый подход к теме и сердечное отношение к героям, за чуткий, проникнутый гуманизмом показ взаимоотношений между учительницей и учениками»,— журнал «Фильм» писал: «В этой работе мы видим подтверждение карабашевской формулы документального фильма, известной хотя бы по «Музыкантам». Но Мостовой эту формулу расширил и показал образ человека за работой глубже и всесторонней». А я бы уточнил, что он не обходит сложности, показывая подростков в процессе их становления, он не стирает «трудных ребят», не дарит им комплиментов и не мажет одной краской. Он видит их словно в душевном поиске, в дороге, но только не в покое.

Самооценка, сложное раздумье, прикосновение к правде и красоте, личное суждение об истинном и ложном выносятся на суд зрителя неспровоцированно, неподсказанно, а как естественный итог настойчивой, упорной пе-

П. Мостовой и П. Коган на съемках

дагогической работы, за которой встает целая гамма чувств, переживаний, стремлений: страстное желание вдохнуть в ребят неформальное ощущение прекрасного, сделать их правдивыми, честными, великодушными... Мы замечаем, как радуется, как негодует (открыто, может, и не совсем сдержанно), как печалится живое учительское сердце. И как перед ним раскрываются сердца мальчишек и девчонок, вот-вот готовых уйти от прямого ответа, показать себя не теми, кто они есть на самом деле, замкнуться... А сколько таких мальчишек и девчонок прошли сквозь жизнь учительницы Анжелики Павловны Балабановой за те двадцать лет, что она приходит в класс для того, чтобы с новым интересом и пристрастием выслушать стихи Тараса Шевченко, узнать, как ее воспитанники помогают маме и бабушке и как сами себя представляют в сочинении на тему «Мой портрет»... Она хочет увидеть их достойными гражданами своей страны, ее верными, умными, сильными сыновьями и дочерьми. Чтобы они ярко, незаурядно вписались в будущее... Вот, собственно говоря, то главное, что одухотворяет фильм — наблюдения «Всего три урока» и его героя — рядового советского учителя. Недаром «Известия» писали, что каждый «мыслящий, честный учитель, самый хороший, самый сильный, непременно узнает в этой учительнице себя. И это узнавание будет и радостным и огорчительным». Не скрыт ли за этими словами глубокий жизненный конфликт, подсмотренный Н. Гиппиусом и П. Мостовым в одной из наших школ за каких-нибудь три урока?!.. В действительности же уроки — своего рода катализатор, помогающий авторам лучше выявить тенденцию, да и уроков было, наверное, во много раз больше, чем три!.. Конечно же, самая откровенная, самая независимая камера бесперспективна, абсурдна вне авторской идеи и цели, вне задачи постичь время и человека в их затаенной сложности.

А та же «незаметная» съемка в картине «Взгляните на лицо» — какой взволнованный, бескомпромиссный диалог она ведет с пошлостью, безразличием, формалистикой, внутренней глухотой! Вспомним на секунду, что чистые, непроизвольные движения людей, оглушенных чудом Леонардо, свершаются под аккомпанемент назойливых и вполне «профессиональных» туристических акций экскурсантов, стремящихся увезти с собой «Мадонну» на любительском снимке, на слайде или кинопленке: мол, был в Эрмитаже, видел, переживал... А ничего он не видел и не пережил, просто отдал дань обязательной экскурсионной программе... А неумолчный гул, прямотаки «греческий хор», состоящий в данном слу-

чае из энергичных гидов и методистов, просвещающих «организованных» посетителей Эрмитажа! Местами их заученные комментарии и профессиональный апломб («что-то не вижу южного темперамента!») парадоксально оттеняют прелесть искреннего неравнодушного чувства, непритворного порыва. Нужно ли указывать на метаморфозу этого контрапункта, имеющего отношение не только к такой особой вещи, как музей, хотя в студийных планах он нередко относится к тематической периферии, меньше всего претендуя на психологический поиск, на конфликтную ситуацию.

Так, подспудно, но достаточно убедительно — н а м е р е н н о — дает о себе знать второй сюжетный срез фильма, активно выражающий авторскую позицию. Не потому ли «Взгляните на лицо» — больше, чем результат работы скрытой камеры?

Даже более описательный «Военной музыки оркестр» пытается «играть смелее». Камера Когана и Мостового, с таким интересом следящая за поступками музыкантов на тренировочном плацу, за их неуверенным шагом и нестройным маршем, вдруг — цитирую сценарий: «... вздымается ввысь, и взгляду ее открывается огромный оркестр в пятьсот человек, занимающий от тротуара до тротуара всю мостовую одной из красивейших улиц Ленинграда — улицу зодчего Росси». Сейчас грянет «Славься» и наш мощный, торжественный оркестр пройдет парадным маршем... Он станет красивым внезапно, как внезапно стал в сказке прекрасным гадкий утенок, превратившийся в лебедя!

Вот здесь-то, мне кажется, документалисты и вошли в конфликт с собственной манерой. Подумав о том, что маленькие человеческие ручейки, сливаясь в один поток, и составляют величественный оркестр жизни, они ввели в повествование не свойственную им риторическую нотку. Органического сочетания двух неравнозначных величин, как в фильме «Взгляните на лицо», где нечто нарочитое, введенное как бы «для проформы» сталкивается с естественным, не получилось. Пропало качественно личное — именно то, чем так сильны Коган и Мостовой, когда они всматриваются в лица. Ожидаемое обобщение стало общим местом. На этот срыв указывалось в нашей критике, заметившей потерю человеческой разности в том месте картины «Военной музыки оркестр», когда кинокамера «вздымается ввысь...».

●

... Люди необычных, незаметных профессий всегда интересовали кинохроникеров, желавших показать любопытное и экзотичное, подчеркнув при этом, что неважно, мол, какое ты дело делаешь, а важно — как ты его делаешь, как ты ему служишь. У «Чудес в решете» подобный же заряд, но все-таки наблюдения в нем — не более чем эксцентричная и забавная зарисовка. На сей раз метод нахождения острого и характерного материала, втиснутого в рамки звукового ателье на киностудии, фиксирует производственный процесс — по-своему выразительный и «киногеничный», но страдающий непреодоленной авторской ограниченностью. Ведь мало одного желания сказать, что шумовик не выходит на аплодисменты фестивальной публики, как артист или режиссер, что он скромный винтик в кинематографическом механизме, без которого, тем не менее, нельзя обойтись. Да и сама та мысль не очень нова и в достаточной мере сентиментальна. Сценаристов Когана и Мостового явно увлекла возможность еще раз взглянуть на человека в процессе напряженного дела, когда он не чувствует на себе чужого взора! Но сами же Коган и Мостовой доказали, что одного только «чистого наблюдения» для сильного и серьезного фильма маловато...

●

... Они и не собирались работать в кинематографе, во всяком случае не лелеяли с детства мечту о ВГИКе, о киностудии, а тем более — о документальном кино. После школы Павел Коган почти десять лет выходил на сцену ленинградской оперы, знаменитой Мариинки, в качестве статиста. И заочно учился на экономическом факультете Ленинградского университета. По окончании университета его направили экономистом на Ленинградскую сту-

дию кинохроники, где он стал... писать дикторские тексты к киножурналам, очерки и рассказы. Ну, а потом, став ассистентом режиссера, решил кончить второй вуз — теперь уже театральный...

Несколько ближе к будущей профессии пролегла судьба Петра Мостового. Но путь к ней был полон неожиданных поворотов. Закончив музыкальную школу и решив стать журналистом, он приехал в Ленинград и со своей скрипкой... пришел в Электротехнический институт имени В. И. Ульянова-Ленина. Благополучно окончив физический факультет, Мостовой прибавил к своему увлечению музыкой и фотографию. В то время, когда Коган в костюмах половца, пажа или паяца выходил на оперную сцену, а в свободные от этих беззвучных выходов часы (петь ему не нужно было) заучивал тарифы начисления прибылей, Мостовой солировал в довольно известном эстрадном оркестре и посылал на разные фотоконкурсы свои фотоснимки... А однажды он вместе с архитектором Геннадием Кравцовым снял любительский фильм «Живая вода», который и определил его будущее. «Живая вода» имела исключительный успех: первая премия на Всесоюзном фестивале любительских фильмов, серебряная медаль в Канне, Большая золотая медаль в Будапеште, золотая и серебряные медали в Скопле... С «Живой водой» Мостовой и рискнул прийти на Ленинградскую студию кинохроники, где встретился с уже работавшим там Павлом Коганом и взял в руки профессиональную камеру... И где в 1966 году Коган и Мостовой сняли свой первый совместный фильм «Взгляните на лицо», удостоенный через год специального диплома Лейпцигского кинофестиваля... Недавно Мостовой заочно окончил операторский факультет ВГИКа.

Недилетантское увлечение музыкой не могло не сказаться на языке их лент, который, как мы уже заметили, очень далек от сухого изложения документальных фактов. Персонажи, сменяющие друг друга у полотна Леонардо, переходы от крупных планов на общие следуют в фильме «Взгляните на лицо» в плавном, каком-то воздушном музыкальном ритме. Превосходно схвачены в звуке срывы на репетиции духового оркестра и приближение его к стройному звучанию в картине «Военной музыки оркестр». Пластические возможности музыкального в своей основе материала, широкое оркестровое крещендо в финале и неуверенное, робкое соло на репетиции — все это мастерски, сюжетно обыграно в фильме. Петр Мостовой в интервью журналу «Юность» утверждает, что кинофильм может быть построен, как музыкальное произведение: «В фильме «Всего три урока» можно найти музыкальный прототип драматургического сюжета. Первая часть — «Увертюра», вторая — «Ария учительницы», затем — «Музыкальный антракт» и «Речитатив учеников»...

●

Содружество Коган — Мостовой — любопытный пример соавторства в документальном фильме, опыт и примечательный и поучительный. Не просто альянс режиссера и приглянувшегося ему беспокойного оператора, стремящегося снимать не проходные вещи, «для души». Работая вместе, они обнаружили совпадение вкусов и взглядов, самоотверженную преданность делу.

Сходства много!.. Да, незамутненная впечатлительность... Да, темперамент, непосредственность, исключающие подгонку под схему, предвзятость, подсказку. Расчет на личность, на ее обаяние, искренность, достоинство. Легкая ирония, улыбка, снимающая намек на умиление, благостный тон, ложный пафос. Кажется, будто приглядываясь к своим героям, наши документалисты, может, и не отдавая себе полного отчета, ищут в них такую неведомую жилку, которую не истолкуешь однозначно: магнетизм раскованности, верность наблюденного момента. Берется элементарный отрезок пути и выясняется, что именно на нем, при внимательном рассмотрении, выступает характерное, индивидуальное. Женщина цепенеет у картины Леонардо, солдат играет на валторне, а чудится, что свершается нелегкое восхождение на новую ступеньку, на труднодоступную высоту. Об этом я уже писал, но,

повторяясь, хочу еще раз обратить внимание на этический заряд документалистики Когана и Мостового. Чтобы как-то прикоснуться к разгадке их творческого союза, — ведь в любом соавторстве есть своя тайна...

У тех, о ком я веду рассказ, самое важное, по-моему, держится на бескорыстном, всегда искреннем пытливом интересе к скрытым возможностям человека и своего инструмента — неназойливой, деликатной камеры. Этим Коган с Мостовым напоминают «раннего» В. Лисаковича («Его звали Федор», «Всего одна жизнь», «Катюша»), В. Трокшина времен казахстанской целины, Михаила Довжика «Весенних свиданий», армянских зарисовок; наконец, более рационального А. Видугириса — от «ПСП» до «Нарынского дневника»...

Соавторам часто задают вопрос: в паре работать легче или трудней? И кто из вас главный?.. Зная, как работают Коган и Мостовой, скажу, что в их контакте нет ярко выраженного лидера или человека с вполне определенным пристрастием. Бывает одному ближе организация материала, конструирование вещи, другому — съемка, работа с пленкой. В данной «связке» Петр Мостовой был шире, чем оператор, а Павел Коган — больше, чем режиссер. Техника, профессиональные грани нисколько их не разделяли — на первом плане для них всегда были суть, мысль, сюжет, все то, что имеет отношение к авторству, к импровизации.

Потому-то я не рискну повторить общепринятое в таких случаях положение, дескать, они «дополняли друг друга». Нередко сталкиваешься с этой фразой, читая об авторах и соавторах... Нет, не только дополняли!.. Они с удвоенной творческой энергией делали одну и ту же работу, искали свой кадр, свой стиль и, разумеется, себя.

Это вовсе не значит, что у них не было неудач, досадных просчетов, заблуждений. Беда приходила как раз тогда, когда Коган начинал «режиссировать», а Мостовой искать особых операторских эффектов. Тот, кто видел фильм «День за днем», едва ли поверит, что его снимали люди, сделавшие вместе «Взгляните на лицо» и «Военной музыки оркестр» и в отдельности «Всего три урока», «Город в осаде», «Первые», «Полет», «Мастер Бялковский и его друзья». «День за днем» с претенциозными зарисовками, выхолощенными пояснительными ремарками, с выспренним рапидом вместо прямой, безыскусной съемки — их совместная работа, но это явно фильм упущенных возможностей. Попав в тиски надуманной схемы, Коган и Мостовой вынуждены были выкручиваться за счет техники и фактуры, изменив собственному вкусу и видению.

●

... Случай свел их на «Ленкинохронике», а жизнь однажды развела, заставила работать врозь. И не только потому, что П. Мостовой рвался в режиссуру, а П. Коган заболел и надолго вышел из строя. Коган готовился к полнометражной ленте о смелых, сильных духом, благородных людях, о том, как трудно, как важно, как необходимо испытать себя, свои силы в новом, рискованном деле, как нелегко быть первым. Он стал снимать фильм об испытателях парашютов, автомобилей, самолетов, но уже без Мостового. Он не мог вытащить на «Первых» Петра, потому что тот самостоятельно делал фильм, да еще и в другой стране — его после «Трех уроков» пригласили на картину наши польские коллеги.

И все же выразительные черточки их стиля остались и в тех же «Трех уроках» и в «Мастере Бялковском» — у Мостового, и в «Полете» и в «Первых» и даже в таком «некинематографическом», построенном на фотодокументах очерке, как «Город в осаде» — у Когана. Внутренняя собранность, запоминающаяся деталь, лирическая краска проскальзывают на экране, напоминая их совместные работы, коих было всего четыре, включая сценарий «Чудеса в решете».

Но чудес не бывает и, конечно, на их новом экране прозвучали и другие тона. Что-то ушло — и хорошее и интересное, а что-то возникло — и тоже, наверное, хорошее, интересное, но качественно иное. Прорезалась публицистика, обстоятельная разработка эпизода, а с ними — известный рационализм... Промелькнула не только душевная, но и протокольная строгость сюжета.

Им всегда как-то легко, свободно давались люди, подкупающий штрих — и смешной, и грустный, и милый — вся безыскусная атмосфера эпизода, кадра — съемка, монтаж, переходы — в очень простой, естественной форме. Несделанность, кажущаяся мимолетность влекли своей прозрачностью, а за ней и просвечивалось то самое знаменитое «чуть-чуть»...

Довженко как-то сказал об одном документальном фильме: «Угощают нас словами...» У наших друзей все было как раз наоборот — они ничем не угощали: ни словами, ни кадрами, ни звуками. Они ни на чем вроде бы не настаивали, как бы выдыхая свои кинозарисовки из жизни, из воздуха факта. Но это были законченные фильмы, очень далекие от экспериментальных этюдов, от вольных, расплывчатых киноэссе.

А вот когда пришлось снимать врозь, стали как-то определенней, солидней — воздушная легкость несколько потускнела. Почувствовалось умение, профессионализм — они шли собственными стопами, но походка была видна, и шаг стал рассчитанней.

И вот, кажется, пришла пора все начинать сначала. Не теряя друг друга из виду, встречаясь, советуясь, споря, мечтая о новой общей работе, они снова готовятся выйти на съемочную площадку — теперь уже два режиссера и один оператор в двух лицах.

Но как пойдет дело после «столь долгого отсутствия»? И опыт у каждого новый, и годы другие, и предстоящая работа представляется как-то «нередко». Тянет к ленте «на стыке», как говорится, игрового и документального кинематографа. Тем более что Коган успел, и весьма успешно, поработать над постановочной картиной в павильонах «Ленфильма», и ему с Мостовым художественно-документальный фильм представляется естественным шагом вперед. Может быть, именно на этом перепутье им удастся примирить свободное наблюдение и строгий сюжет, документ и образ, навык и чувство?!..

А я думаю вот о чем. Время от времени экран кинотеатра повторного фильма напоминает нам об очень хороших (а некоторые из них — уже классика) картинах, рожденных в парном альянсе. Нередко эти союзы не выдерживали испытания трудных лет. А в документальном кинематографе дуэт Коган — Мостовой — первое и последнее на сегодня и потому редчайшее в своем роде содружество. Поначалу на него не обратили внимания, не заметили, подошли с привычной меркой: работает, мол, режиссер «со своим» оператором, ну и что в этом особенного?.. А ведь это было содружество авторское, не случайное или просто товарищеское, как это бывает сплошь и рядом, когда один режиссер невозмутимо ждет, кого ему назначат на картину, а другой «пробивает» нужного человека. У наших аяксов все было не так, взаимность пришла по духу, по чувству, по чудному дару всматриваться в лица. Так что в истории людей, снимавших «Взгляните на лицо», есть свой урок, своя мораль и своя драма. Но говоря о последней нельзя спросить о обоих прямо и нелицеприятно: достаточно ли ответственно обошлись они со своей — совместной — ценностью, составившей их творческое «я», не легкомысленно ли было с их стороны пренебречь так надолго сделанным сообща?

А пока... Пока делается сценарий того, необычного еще фильма, который, правда, как я уже сказал, пока что видится «нерезко», пока у них назревает вроде бы и решение снять пятый по счету совместный документальный фильм, так сказать, в «чистом виде» — новая проба пера в условиях старой, знакомой, привычной игры.

Приближается новый старт. Не хочу сказать, что мы ждем второго рождения одного и того же автора, но очень интересно, как оно будет выглядеть с экрана на этот раз?...

Кино и социализм

Марин Станчу,
генеральный директор объединения «Румыния-фильм»

Румынское кино: истоки, современность, перспективы

Румынские фильмы, появившиеся в первые годы построения социализма в нашей стране, стали свидетелями и участниками исторических событий, которыми сопровождалась борьба за утверждение социалистических принципов в экономической, общественной и культурной жизни Румынии. В тот период киноискусство было призвано, прежде всего, дать на экране коллективный портрет современника, отобразить коренные преобразования, совершающиеся в нашем обществе в результате борьбы и труда народа, его стремления к созданию новой жизни.

Уже первый полнометражный художественный фильм, снятый в Румынии после освобождения («Звенит долина», 1948, режиссер Паул Кэлинеску), свидетельствовал о том, что молодая кинематография способна решать выдвинутые перед нею задачи. Действие картины, посвященной теме труда, развертывалось на одной из первых строек социализма: ее герои участвовали в сооружении железной дороги через Карпаты. Это произведение, сюжет которого был основан на простых будничных событиях, прозвучало призывом к восстановлению страны, разрушенной войной, к решительной и активной борьбе против тех сил, что стояли тогда на пути строительства социализма.

Сегодня, по прошествии многих лет, изначальная заданность в разделении героев фильма на положительных и отрицательных, сопровождающаяся выбором исполнителей с учетом типажных признаков, выглядит несколько упрощенной. Однако нельзя забывать или недооценивать того обстоятельства, что фильм «Звенит долина», несмотря на свои несовершенные художественные качества, воспринимался как актуальный лозунг, как руководство к действию; его авторы стремились показать настоящее, открытое в будущее. И потому мы вправе рассматривать эту картину как волнующий документ времени, свидетельствующий о душевном подъеме, об энтузиазме народа на переломном историческом этапе.

Основной конфликт фильма «Звенит долина» неоднократно повторялся затем в произведениях румынского кино. Борьба за торжество новых социальных и нравственных идеалов, в ходе которой приходилось преодолевать сопротивление классовых врагов и их агентов, способных на любые преступления, включая акты открытого саботажа, была продиктована целями прогрессивного исторического развития. Обстоятельства этой борьбы выражали характер времени, а ее исход в пользу сил демократии и социализма был исторически предрешен. Наши художники, стремясь к реалистическому отображению действительности, не могли пройти мимо важных тем, связанных с жизнью народа в тот период, когда в стране закладывались основы социализма.

Проблема перехода крестьянства на путь коллективного ведения хозяйства являлась

тогда одной из самых злободневных. Нужно было показать труженикам деревни все преимущества труда, организованного в коллективе, и наша национальная кинематография внесла ценный вклад в решение этой задачи. «У нас в селе», «Каков совет, такое и село», «Письмо Иона Марина в «Скынтейю», «На агитационном пункте» — эти фильмы останутся в истории нашего кино, независимо от того факта, что на этапе зарождения румынской социалистической кинематографии работавшие в ней художники еще не в полной мере овладели возможностями киноискусства. Идеологическая действенность их картин не подлежит сомнению.

К числу заметных творческих удач румынского кино того времени можно отнести фильм «Разворот» (автор сценария Марин Преда, режиссер-постановщик Паул Кэлинеску), повествующий о борьбе крестьян-бедняков против сельских богатеев за создание коллективного хозяйства. По своей теме и общей идейно-художественной направленности эта картина имела много общего с другими произведениями нашего кинематографа первых послевоенных лет. Вместе с тем, «Разворот» отличала более высокая степень художественной достоверности: на экране появилась настоящая румынская деревня, зрители видели не павильонные декорации, а обыкновенную сельскую улицу, актеры играли просто, естественно и убедительно. Работа Пауля Кэлинеску и Марина Преды остается и по сей день примером картины, отвечающей задачам реалистического искусства.

Необходимо отметить, что в первые годы становления национальной социалистической кинематографии Румынии ее актив пополнялся за счет работ поколения «ветеранов». Такие режиссеры, как Жан Михаил, Жан Джорджеску, Паул Кэлинеску, Виктор Илиу, дебютировали в кино еще до освобождения страны, однако их талант полностью проявился только в условиях социализма. Наиболее выдающимся произведением, созданным представителем старшего поколения румынских кинематографистов, является, без сомнения, блестящий фильм Виктора Илиу «Счастливая мельница», поставленный в 1956 году по роману классика румынской литературы Иона Славича. На материале жизни румынской провинции конца прошлого столетия картина показывала, насколько разлагающе влияет на человеческий характер страсть к наживе.

В фильме достигается концентрация эпического содержания в остродраматической художественной форме, что было единственным в своем роде достижением нашего молодого киноискусства. Напряженная атмосфера действия, усиленная введением таинственных подробностей, последовательное нарастание конфликта — до трагического столкновения — были переданы на экране в суровой, жесткой изобразительной пластике, строгая выразительность которой еще не имела тогда аналога в нашем кино. «Счастливая мельница» свидетельствовала о высоком мастерстве ее создателей, хотя и появилась в то время, когда румынская кинематография в целом еще не достигла своей зрелости.

Первые шаги

Важнейший вклад в развитие нашего кинематографа, заметно ускорившееся начиная с конца 50-х годов, внесли режиссеры, операторы и актеры — первые выпускники Института театрального и кинематографического искусства им. И. Л. Караджале в Бухаресте. Время их прихода в кино совпадает с периодом расширения тематических горизонтов румынской кинематографии, которая чаще стала обращаться к актуальным проблемам современности, хотя удельный вес картин, раскрывающих процесс революционных преобразований в стране, в частности, на селе, оставался еще недостаточным.

В 1960 году молодой выпускник класса кинорежиссуры Мирча Дрэган создает одно из самых живописных произведений национальной кинематографии, экранизацию романа «Жажда», картину, надолго утвердившуюся в «действующем фонде» нашего кино. Автор романа, начинающий писатель Титус Попович, стал впоследствии видным кино-

драматургом (сценарий «Жажды» — его первая работа в кинематографе).

Фильм Мирчи Дрэгана возвращался к событиям весны 1945 года, когда после принятия закона об аграрной реформе, направленной на окончательную ликвидацию помещичьего землевладения, в румынской деревне начался процесс важных социально-экономических преобразований. Талант и принципиальная позиция художника-реалиста позволили Мирче Дрэгану правдиво воссоздать события, сопровождавшиеся столкновениями непримиримых общественных интересов; особенно сильное впечатление оставляли массовые сцены; удачно подобранные актеры создали на экране целый ряд живых запоминающихся человеческих характеров. «Жажда» получила признание и у советского зрителя: на II Международном кинофестивале в Москве (1961) картине был присужден Серебряный приз.

Другой молодой режиссер, Мирча Мурешан, выбрал для своего дебюта классический роман Ливиу Ребряну «Восстание», который он экранизировал в 1964 году (фильм назывался «Зима в пламени»). В этой картине дан анализ социальных причин, обусловивших восстание, поднятое румынскими крестьянами против земельных собственников в 1907 году, и рассматриваются отдельные нравственные аспекты классовой борьбы. Фильм принес нашей кинематографии премию Международного фестиваля в Канне.

Год от года, от фильма к фильму в румынском киноискусстве все явственнее сказывались результаты поиска, направленного к органическому соединению важного идейного содержания с глубиной и выразительностью художественных средств кинопроизведения. Показательны в этом отношении фильмы, созданные на материале деревенской жизни, картины, широко использующие оригинальные мотивы народного искусства, богатого румынского фольклора, являющегося для наших художников неиссякаемым источником мудрости и красоты. «Молодость без старости» Элизабеты Бостан, «Время невест» и «Возраст человека» Алеку Кроитору — лишь отдельные примеры удачных фильмов, примыкающих к этому интересному и плодотворному направлению. Сюда же следует отнести и большое количество короткометражных лент, подлинных кинодокументов, рассказывающих о старинных обрядах и обычаях, о памятниках древней архитектуры, а также — картины, запечатлевшие на пленке народные песни и танцы. Такие фильмы раскрывали глубокие истоки, прочную гуманистическую основу народной культуры и национального характера.

Молодое поколение творческих работников нашего кино, смело обращаясь к темам из жизни сельских тружеников, отдавало явное предпочтение не реконструкции известных исторических событий, а современной действительности, стараясь выразить средствами своего искусства существо многих актуальных проблем румынской деревни. Работы Мирчи Молдована, режиссера, поставившего пока что только два фильма («Братья» и «Вьюга»), позволяют судить о нем как об одаренном художнике, для которого современная сельская жизнь является предметом творческого интереса и источником вдохновения. Картины «Братья» и «Вьюга» в доступной образной форме говорят о неодолимой силе прогрессивных политических идей, о глубине заключенной в них правды. Режиссер касается вопросов личной ответственности людей за свой труд, раскрывает черты новой жизни, в которой еще существуют нерешенные проблемы, говорит о необходимости борьбы с устаревшими понятиями в сознании человека.

Знаменательным является тот факт, что самые молодые из дебютантов нашего кино — Мариа Галлас-Динеску и Адриан Петриндженару также взялись за разработку разнообразных и сложных аспектов сельской темы. Галлас-Динеску поставила фильм на современном материале — «По доброму желанию без принуждения», героями которого являются молодые люди. Картина Петриндженару «Расточительный отец», экранизация романа Еуджена Барбу, передает общественно-политическую атмосферу в румынской де-

ревне накануне проведения аграрной реформы в 1945 году.

Большие перемены

На всех этапах своего развития социалистическое киноискусство Румынии, осмысливая прошлое, стремилось к постижению и раскрытию закономерностей, на которых основывался исторический оптимизм народа, боровшегося за свое светлое будущее, за утверждение принципов социальной справедливости и социалистического образа жизни.

Тема войны, события, предшествовавшие антифашистскому восстанию 23 августа 1944 года, занимают видное место в румынском кино. В качестве одного из примеров назову работу Юлиана Миху и Маноле Маркуса «Когда туман рассеивается», которая ставит важные вопросы, неизменно занимающие человеческое сознание в период мировых катаклизмов: «Как можно становиться на сторону тех, кто защищает войны?»; «Кто допустил, чтобы смерть и страдания стали уделом миллионов?»

Юлиан Миху и Маноле Маркус на протяжении многих лет — каждый в своей творческой манере — последовательно разрабатывали социально значимые темы; каждый из них является создателем ряда фильмов, вошедших в сокровищницу нашей кинематографии.

В таких своих картинах, как «Улицы помнят», «Квартал веселья», «Канарейка и метель», Маноле Маркус дал глубокий и тонкий анализ общественно-политической ситуации в Румынии в период между двумя мировыми войнами. В работе над этими фильмами художника вдохновляла память о подпольной антифашистской борьбе, которую вели коммунисты в годы войны. Для творчества Маркуса характерен пристальный и постоянный интерес к истории, будь то давно минувшие события или сравнительно недавнее прошлое, что наиболее характерным образом проявилось в созданном им три года назад фильме «Сила и Правда», многоплановом произведении, рассматривающем социальные и этические проблемы послевоенной истории нашей страны. «Сила и Правда» — одна из самых заметных политических картин в румынском кинематографе. Вместе с другими работами режиссера («Конспирация», «Далеко от Терретегу», «Один-единственный»), примыкающими к нему по идейно-художественной концепции, фильм «Сила и Правда» входит в единую политическую серию Маркуса, обладающую, наряду с другими достоинствами, познавательной ценностью.

Взятые вместе, картины «В воскресенье, в 6 часов» Лучиана Пинтилие, «Дунайские волны» Ливиу Чулея, «Белый процесс» Юлиана Миху, «Вечеринка» Малвины Уришану и ряд других воспринимаются как грандиозная фреска, центральной темой которой является героическая борьба рабочего класса и народных масс, руководимых Румынской коммунистической партией, за освобождение Родины и построение социализма. Выше уже упоминались фильмы, отмеченные попыткой показать на экране основные этапы нашего исторического пути после 23 августа 1944 года. Объективные предпосылки этих событий создавались, однако, в более ранний период, о чем можно судить, в частности, по масштабному произведению Мирчи Дрэгана «Лупень, 29», рассказавшему о славных боевых традициях румынского пролетариата, сложившихся в условиях классовой борьбы. В другой своей картине («Голгофа», 1967), которая продолжает действие, начавшееся в фильме «Лупень, 29», Дрэган передает пафос справедливой борьбы эксплуатируемых масс, доведенных до предела терпения и решительно, раз и навсегда, сбрасывающих гнет рабства.

Отдельные события истории, конкретный исторический момент стали со временем появляться в румынских фильмах не просто как факты, связанные с биографией героя кинопроизведений, они сделались определяющим элементом в художественной структуре лент, раскрывающих содержание и перспективы важнейших этапов развития страны и нашего общества. Во многих фильмах румынского киноискусства обширное место заняли

размышления о далеких или более близких по времени исторических реалиях, определивших исторические судьбы нашего народа. Картины этого направления, раскрывая типичное в индивидуальном, единичном, нередко поднимались до высоких символических обобщений, показывали, как росло национальное самосознание народа в годы трудных испытаний. Самыми значительными произведениями экранного искусства, в которых прослеживается указанная тенденция, являются «Тудор», «Даки», «Колонна», «Михай Храбрый». Эти фильмы способствовали углублению и развитию жанра исторической эпопеи в нашем кино.

Румынские кинематографисты разрабатывали мотив причастности отдельной человеческой личности к процессам общеисторического развития — в разнообразных формах. При этом особое внимание уделялось событиям сравнительно недавнего прошлого, живая память о которых еще свежа в сознании зрителей, бывших непосредственными участниками и свидетелями времени, отраженного на экране. Например, режиссер Маноле Маркус и драматург Иоан Григореску в фильме «Канарейка и метель» рассказали о стачках румынских нефтяников, происходивших в начале 40-х годов. В отличие, скажем, от картины «Лупень, 29» здесь используется не художественная реконструкция исторической реальности, а более вольный творческий прием: события в городе, охваченном забастовкой, увидены глазами одного из героев, молодого коммуниста, прибывшего к участникам стачки с важным партийным заданием и очень эмоционально воспринимающего все происходящее. Личные впечатления и переживания героя придают действию фильма тональность лирического повествования, оставляя за самим зрителем право домыслить и восстановить полноту событий, привлекая собственную фантазию. «Канарейка и метель» — это благородное, по-настоящему человечное произведение, лишенное сентиментальности, его драматический конфликт (в отличие, например, от фильмов Миху или Пинтилие, появившихся в тот же период, что и картина Маркуса, и напоминающих ее своей темой) не сводится к плоской схеме, хотя его герои живут и действуют в ограниченных пределах, изначально заданных однозначной конфликтной ситуацией.

Вслед за фильмами «Когда туман рассеивается», «Канарейка и метель» появился целый ряд произведений национальной кинематографии, пафос которых — в воссоздании правды событий недавнего исторического прошлого, их социальное содержание.

Напомню в этой связи картину «Слишком мал для такой большой войны», посвященную героизму румынских солдат, погибших в борьбе с фашизмом. Здесь в кинематографическую форму облекается реальность военного времени, переживаемая мальчиком, почти ребенком, который вместе со взрослыми (в основу сюжета положен подлинный случай) борется за изгнание фашистов из страны. Фильм решен в оригинальной художественной манере: динамика напряженного действия сочетается в нем с глубокими размышлениями об одном из важнейших моментов в судьбе народа.

Среди произведений, обращающихся к теме войны и антифашистского движения, у нас есть ряд очень удачных картин.

Так Франчиск Мунтяну, создавший впечатляющую психологическую драму — «Четыре шага до бесконечности», знакомит нас с героями, которые вынуждены пожертвовать любовью во имя высоких целей борьбы за освобождение Родины. Другая работа этого же режиссера — «Туннель» (постановка, осуществленная совместно с советскими кинематографистами), отмеченная чертами эпического стиля, рассказывает о борьбе советских солдат и румынских партизан за освобождение Трансильвании от нацизма. Франчиск Мунтяну последовательно сохраняет верность главным темам своего творчества, типичным конфликтом его картин является столкновение свободолюбивой человеческой личности с жестокими и безжалостными силами угнетения. Фильмы «Небо начинается с третьего этажа», «Святая Тереза и дьяволы», как и недавняя многосерийная постановка «Вес-

нушчатый», объединяет мотив мужества, готовности к самопожертвованию и подвигу — лучшие качества борцов за национальное освобождение страны.

Тема национального антифашистского вооруженного восстания, обстоятельства и предпосылки, обусловившие наступление этого переломного этапа в жизни румынского народа, были и продолжают оставаться в центре внимания наших сценаристов и режиссеров; работая над этим материалом, кинематографисты выдвигают на передний план тему борьбы коммунистов и антифашистских демократических сил Румынии за освобождение страны от темного рабства нацизма, за новую жизнь. Весьма знаменательным является тот факт, что фильм Ливиу Чулея, талантливого художника, обладающего яркой индивидуальностью, «Дунайские волны», посвященный подготовке событий 23 августа, получил столь высокую оценку жюри Международного кинофестиваля в Карловых Варах в 1960 году. И сегодня, спустя много лет, эта работа Чулея по-прежнему волнует и захватывает зрителя своей глубиной и подлинностью, что не так уж часто случается в кино. В картине «Дунайские волны» достоверно показано, как меняется мировоззрение человека в поворотный момент истории, как под влиянием идей, настойчиво претворяемых в жизнь коммунистами, люди, ранее далекие от антифашистской борьбы, становились на сторону тех, кто готовил народ к решающей битве за освобождение.

Роль коммунистической партии как руководящей силы в борьбе румынского народа против фашизма, завершившейся восстанием 23 августа 1944 года, убедительно раскрывается и в фильме Юлиана Миху «Белый процесс» (по мотивам романа Еуджена Барбу), где тема героизма участников восстания развивается параллельно с темой сознательного выбора человеком верной общественно-политической позиции.

Действие фильма Малвины Уршиану «Вечеринка» также происходит в 1944 году. Используя, наряду с другими выразительными средствами, тонкие психологические приемы, автор умело передает красоту и высокий смысл самоотверженного подвига борцов-коммунистов, под руководством которых наша страна выходила на новый путь, путь социализма. В этом произведении Малвины Уршиану события прошлого обнаруживают в себе черты будущей судьбы страны и народа, нашего сегодняшнего дня. И надежды на будущее связываются прежде всего с образами людей, приближающих его своей активной работой,— коммунистов.

Режиссер Мирча Мурешан в недавно поставленном им фильме «Голубые ворота города», отличающемся драматической насыщенностью фабулы, заставляет своих героев действовать на ограниченном пространстве и на ограниченном отрезке времени (события картины охватывают всего несколько часов). Но именно в это время румынская армия повернула оружие против нацистской Германии, что придает происходящему на экране особый драматизм и напряженность.

Герои Марина Преды (автор сценария, один из видных представителей современной румынской литературы, уже второй раз выступающий как кинодраматург) и Мирчи Мурешана — солдаты противовоздушной обороны Бухареста. Вывод, естественным образом вытекающий из содержания произведения, заключается в следующем: в трудный для Родины час единственно верным критерием в оценке человеческой личности является подлинный героизм, в основе которого лежит любовь к родной стране, к земле, где ты родился и вырос.

●

На всем протяжении двадцатипятилетней истории румынской социалистической кинематографии ее развитие характеризуется последовательным углублением общественно важных политических и нравственных проблем, на которых сосредоточивается внимание художников, занятых активным поиском более совершенных выразительных средств, обеспечивающих успешное решение задач, стоящих

перед нашим киноискусством. Сложный и разнообразный характер этих задач побуждает кинематографистов Румынии снова и снова возвращаться к событиям и темам, связанным с недавним прошлым нашей страны, в истории которой день 23 августа 1944 года имел столь решающее значение.

...Коммунист Роман, которого в первые дни мира, когда в стране необходимо было ликвидировать анархию и восстановить порядок, партия направляет работать комиссаром полиции («Чистыми руками» и «Последняя пуля» Серджиу Николаеску)... Герои фильмов Маноле Маркуса — «Конспирация», «Далеко от Терреегу» и «Западня»... Рабочий-коммунист из картины Мирчи Мурешана «Осада»... Эти люди говорят и действуют от имени тех, кто взял на себя задачу построения нового мира, политический и экономический фундамент которого закладывался в условиях открытой борьбы.

В одном ряду с ними находится и образ типографского рабочего Филипаке, созданный в фильме Георге Витанидиса «Сотворение мира». Активное участие в общественной жизни отвлекает Филипаке от личных дел, отдаляет от семьи, от дочери, которая не может сама разобраться в бурных социальных переменах, совершающихся у нее на глазах, что в конечном итоге оборачивается драмой и для нее и для ее отца. Можно ли при этом сказать, что герой картины остается победителем? Бесспорно — да! Люди, решившие изменить мир до основания, попавшие в самую гущу событий первых лет построения социализма, зачастую не оставляли себе времени, чтобы заниматься собственными проблемами. Но счастливым итогом их жизни стала победа великого дела, которому они отдали себя целиком.

В настоящее время в производстве находятся еще несколько фильмов, посвященных августовским событиям 1944 года. В их числе — «Дуб, чрезвычайно срочно» режиссера Дину Кочеа. На телеэкранах началась демонстрация многосерийной (13 эпизодов) ленты «Август в пламени» в постановке Дана Пица и Дору Нэстасе.

Молодость без старости

Одним из показательных критериев идейно-художественного роста кинематографии следует считать появление фильмов, правдиво и полно отражающих специфические жизненные проблемы, волнующие представителей молодого поколения. Мы уделяем особое внимание картинам о молодежи и для молодежи не только потому, что в условиях нашего общества молодым отводится важная социальная роль, и, кроме того, молодые люди составляют в Румынии, как и в большинстве других стран, основную часть киноаудитории. В первую очередь мы принимаем во внимание тот факт, что поколение молодежи — это будущее страны, что мировоззрение молодых членов социалистического общества, степень их политической и нравственной зрелости в значительной мере определяют перспективы всего общественного развития.

Естественно, что в круг проблем, к которым обращаются фильмы, адресованные преимущественно молодому зрителю, входят вопросы, неизбежно занимающие сознание людей, вступающих в самостоятельную жизнь. Режиссеры Маноле Маркус в «Знаке Девы» и Андрей Блайер в фильме «Потерянный лес» (сценарий этих картин написал Михня Георгиу) предприняли интересную попытку дать углубленный художественный анализ таких вечных — и вечно новых — чувств, как любовь и готовность к самопожертвованию во имя любви. Аналогичную задачу решает своим первым фильмом «Джоконда без улыбки» Малвина Уршиану.

Фильм-притча Иона Попеску-Гопо «Украли бомбу», с молодым героем в центре повествования, и сегодня звучит как вызов тем, кто хотел бы навсегда сохранить атмосферу «холодной войны» 50-х годов. В характере героя Гопо есть черты, заставляющие вспомнить о том, с какой стойкостью и решимостью молодежь разных стран участвует в борьбе за предотвращение новой мировой катастрофы.

Румынское кино старается избежать постановки молодежных проблем в отвлеченной, оторванной от жизненной реальности

форме. Не ограничиваясь иллюстративным принципом, наши художники стремятся найти образное, убедительное выражение тех идей, с которыми они обращаются к молодежи. Так режиссер Андрей Блайер и сценарист Константин Стойчиу в фильме «Утро благоразумного молодого человека», герой которого носит несколько странное имя — Виве (от латинского — жить), ставят кардинальные вопросы выбора юношей своего жизненного пути и как бы предлагают зрителям принять участие в размышлениях и поисках, занимающих их сверстника. Другая лента, созданная теми же авторами — «Потом родилась легенда»,— это повесть о трудовых буднях молодых строителей железной дороги, проникнутая искренней заинтересованностью в судьбах молодого поколения, отмеченная чертами суровой поэзии, свойственной самому жизненному материалу, который внимательно исследуют художники. Вспомним здесь, что и первая румынская картина, снятая после Освобождения — «Звенит долина», — также была посвящена молодежи и героике созидательного труда. Четверть века разделяет два этих произведения, но между ними существует прочная духовная связь. Сегодняшние молодые люди, естественно, отличаются от тех, кому исполнилось 20 лет в дни, когда началась история новой Румынии. Но, как и прежде, в них живут горячий энтузиазм, влюбленность в свою работу, стремление к полной самоотдаче и — неистребимый оптимизм.

Константин Стойчиу — автор еще одного сценария, по которому молодой режиссер Тимотей Урсу поставил фильм «Взлет», отражающий современные молодежные проблемы. Интересно отметить, что все участники съемочной группы, работавшей на этой картине,— примерно одного возраста с главным героем произведения, молодым вертолетчиком, выполняющим сложное и опасное задание во время стихийного бедствия. Реальность человеческих характеров подкрепляется тем, что часть событий, происходящих на экране, не придумана, а взята из жизни.

Другой молодой кинематографист, Шербан Крянге, уже в первой самостоятельной работе («Тепло») проявивший серьезную увлеченность проблемами своих современников и сверстников, последовательно разрабатывает молодежную тему, стараясь охватить ее во всей сложности разнообразных проявлений. Само название недавнего фильма Крянге «Собственник» в открытой форме выражает его главную идею: героями картины являются рабочие завода, молодые люди и представители старшего поколения, отчетливо сознающие, что они — не только производители материальных благ, но в равной степени — и хозяева богатств, создаваемых их трудом, собственники в новом современном понимании этого слова. Конфликт фильма вырастает из резкого столкновения двух жизненных позиций: творческого, новаторского отношения к труду и к вопросам организации производства на современных эффективных принципах с инерцией и косностью, встающими на пути прогресса.

Вопрос об ответственности молодых граждан страны за все, что происходит в их личной жизни и в окружающей действительности, остро поставлен в картинах «Любовь начинается в пятницу» Вирджила Калотеску и «Парашютисты» Дину Кочеа, причем режиссеры находят, каждый — свои, оригинальные средства выражения сближающихся идейных концепций.

Конспективный обзор румынских фильмов, условно именуемых молодежными, появившихся у нас в разные годы, был бы неполным без упоминания о некоторых работах совсем молодых кинематографистов, за счет которых происходит постоянное обновление творческого актива нашего кинематографа. Такие фильмы, как «Возвращение Магеллана» Кристина Николае и «О счастье» Михая Константинеску, являются дебютами, но в них почти не видно признаков отсутствия профессионализма. Более того, тонкая художественная выразительность этих произведений сочетается с подробной, внимательной разработкой их проблематики. «Возвращение Магеллана» — впечатляющий рассказ о самоотверженной борьбе молодого участника

коммунистического подпольного движения в годы войны; картина выдержана в очень естественной, человечной тональности — без всякой риторики. Второй фильм — «О счастье» — был снят на заводе, в среде тех людей, которым он посвящается. В нем тоже ощущается драматизм борьбы, но содержание этой борьбы иное, чем в работе Кристина Николае: речь идет о необходимости активной защиты новых идей, о высоком счастье поисков жизненного идеала, о тех принципах и взаимоотношениях, на которых строятся прочные связи личных трудовых усилий человека с миром окружающей действительности.

В ряду молодых художников румынского кино нужно назвать и двух режиссеров — Дана Пицу и Мирчу Верою, недавно вступивших на путь самостоятельного творчества. Дан Пица только что закончил работу над очень интересным фильмом «Самый хороший Филипп», героя которого многое сближает с Виве из «Утра благоразумного молодого человека» (сценарист Константин Стойчиу, которому принадлежит и сценарий «Утра...»). Подобно Виве из картины Андрея Блайера, герой этой ленты проявляет живую заинтересованность всем, что происходит вокруг него, главное его устремление — стать в жизни настоящим человеком.

Сейчас Мирча Верою готовит необычный фильм. Сценарий принадлежит писателю Михне Георгиу, и, как можно предположить, будущая картина с фантастическим сюжетом соединит в себе черты психологического размышления и романтического повествования с элементами поэтического стиля. Особый интерес к этой работе объясняется еще и тем, что ее можно считать современным экранным прочтением бессмертного произведения гениального румынского поэта Михаила Эминеску «Лучеафэрул» («Вечерняя звезда»).

До сих пор мы ничего еще не сказали об очень популярном жанре, без которого невозможно составить полное представление о национальной школе румынской кинематографии,— о кинокомедии. Между тем работа наших кинематографистов дает основания говорить о настоящем «периоде Караджале» в румынском кино 50-х годов. Литературные зарисовки и пьесы этого выдающегося писателя не раз служили основой сценариев интересных кинопроизведений, передающих богатство народного юмора, языка, жизнеутверждающую силу народного характера.

Однако нельзя считать, что развитие комедийного направления в румынской кинематографии связано исключительно с именем Караджале. У нас есть и бесспорные успехи в создании кинокомедии и киносатиры на современном материале. От сатирического обличения бюрократизма в картине «Наш директор», от комедий «Алло, вы ошиблись номером», «Любовь при нуле градусов» и «Не хочу жениться», веселой музыкальной ленты, наши комедиографы шли к созданию фильмов того же жанра, действие которых все более приближается к сегодняшним дням: «Улыбка в разгаре лета», «Бал в субботу вечером», «Сегодня вечером танцуем в семье» (эти работы принадлежат режиссеру Джео Сайзеску). Сайзеску является и автором недавно поставленной комедии «Насмешник», пользующейся большим успехом у зрителей. В этом перечне нельзя опустить и музыкальную кинокомедию «Выстрелы на нотных линейках» Чезара Григориу, а также — «Песни моря» Франциска Мунтяну.

Коль скоро речь зашла о музыке, хочу упомянуть интересный фильм Георге Витанидиса «Баллада», посвященный жизни и творчеству выдающегося румынского композитора Чиприана Порумбеску.

Заключая этот обзор, я считаю уместным обратить внимание читателя на серию картин под общим названием «Гайдуки», очень популярную у наших зрителей. Успех подобных фильмов объясняется тем, что они воспитывают чувства человеческого достоинства, чести, любви к Родине, те основные гуманистические принципы, которые должны быть глубоко восприняты молодым поколением строителей социализма. Важность этого подчеркивал Президент нашей республики товарищ Николае Чаушеску.

Бухарест

Поверка временем

Диалог критика Мирчи Александреску и режиссера Серджиу Николаеску

М. А. ...В последнее время многие теоретики кино склонны проводить разграничение между фильмами «социального направления» и фильмами «для широкой публики». На мой взгляд, такое разграничение не выдерживает никакой критики: как можно считать фильм социальным, если он не доходит до зрителя и не пользуется у него успехом?

С. Н. Я бы сформулировал это положение еще более определенно: фильм, претендующий на принадлежность к политическому кино по признаку его темы и содержания, нельзя считать таковым, если художнику не удалось пробиться к зрителю. Иначе говоря, картина на политическую тему не всегда является политической если принять во внимание ее непосредственный эффект, то есть воздействие на аудиторию.

М. А. Думаю, что вообще не следует забывать элементарную истину: выбор важной темы — это еще недостаточное условие для создания значительного фильма, необходимо найти и ее адекватное художественное решение, от поиска которого не освобождает никакая тема.

С. Н. В этом контексте мне представляются справедливыми упреки, предъявляемые некоторым критикам, чьи рецензии на политические фильмы порой слишком снисходительны. Как будто к политическому кино можно применять заниженные требования! Наоборот, они должны быть в данном случае выше и строже. Политический фильм вовсе не нуждается в эстетической индульгенции.

М. А. Чтобы не ограничиваться общими рассуждениями, попытаемся перейти к ситуации, сложившейся на сегодня в румынской кинематографии. Думаю, что такой опытный режиссер, как вы, мог бы дать ей оценку.

С. Н. У меня, действительно, есть некоторый опыт работы в кино: я сделал 13 фильмов. Что же касается нашей кинематографии, то хотя мы и привыкли называть ее «молодой», ей уже пора подняться на иной, более высокий по сравнению с теперешним, уровень. В то же время не могу не сказать, что у меня довольно часто появляется ощущение, будто этот качественный скачок уже налицо или — вот-вот произойдет. Отдельные фильмы и некоторые режиссеры позволяют ожидать каких-то важных событий, перемен в нашем кинематографе.

М. А. А какие фильмы, по вашему мнению, предвещают перемены?

С. Н. Я имею в виду «В воскресенье, в 6 часов», «Феликс и Отилия», «Сила и Правда». Обращение к теме большой глубины и значимости, которая присутствует в этих картинах, их художественная трактовка являются доказательствами определенной зрелости. Можно было бы назвать и другие произведения, но я не намерен сейчас выставлять оценки... Важно, однако, что как названные картины, так и некоторые другие, обещали скачок, о котором мы говорим. Есть и несколько режиссеров, внушающих подобные надежды.

М. А. Кого бы вы здесь назвали?

С. Н. Например, Пица, Верою. Их творчество можно воспринимать как признак этого долгожданного подъема в нашем киноискусстве.

М. А. А не считаете ли вы, что после двух десятилетий активного развития нашей кинематографии, характеризующегося разнообразными усилиями — творческими и организационными, учитывая постоянное внимание к кинематографу со стороны государства — ведь кино у нас рассматривается как искусство первостепенной важности — крайне огорчительно продолжать разговор о надеждах и обещаниях и делать ставку на будущие сдвиги, по-прежнему констатируя неудовлетворительные результаты в настоящем.

С. Н. Результаты и в самом деле не радуют, это правда. Но независимо от такого показателя, как зрительский успех (у одних фильмов он есть, у других — нет), который,

конечно же, позволяет оценить уровень развития киноискусства, я все же считаю, что сам факт эволюции, происшедшей в нашей кинематографии, важнее, чем появление тех или других удачных картин.

М. А. Что вы при этом имеете в виду?

С. Н. Необходимо признать, что большинство наших режиссеров определенно достигли творческой зрелости и стараются дать максимум того, что от них можно ожидать. Существует, на мой взгляд, огромная разница между фильмами, созданными у нас в последние два года, и многими из тех, что выпускались, скажем, лет десять назад. Рост очевиден.

М. А. Но ведь работать сегодня лучше, чем работали десять лет назад, значит, ориентироваться на довольно элементарный прогресс...

С. Н. В искусстве не существует элементарного прогресса.

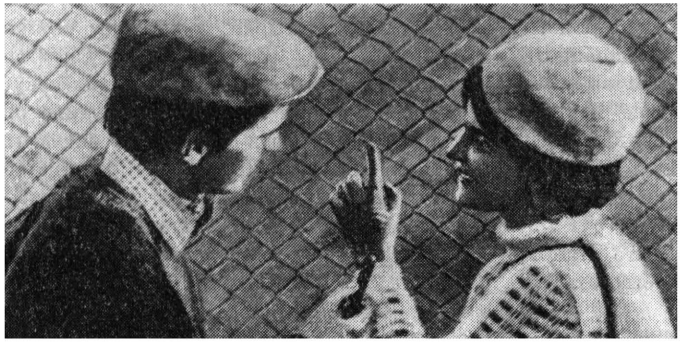
М. А. Мы и ведем сейчас речь не только об искусстве, точнее, не только о художественных аспектах творчества. Существует еще и понятие профессионального мастерства. И здесь мы как раз подходим к наиболее деликатной стороне вопроса: есть профессиональные достижения, которые непосредственно переходят в достижения художественные. Однако в общем случае повышение профессионального уровня людей, работающих на съемочной площадке, не гарантирует автоматически появления художественных достижений.

С. Н. Как я считаю, овладение профессиональными приемами является составной частью творческого процесса, оно во многом определяет язык кинематографа. В частности, умение вести рассказ на экране всегда отличает подлинного мастера. Далее следует способность художника войти в контакт со зрителем; в кино, более, чем во всяком другом искусстве, эта способность создать атмосферу общения имеет первостепенную важность. Названные моменты, вместе с некоторыми другими, и обеспечивают создание подлинного произведения искусства.

М. А. При условии, что художнику есть что сказать людям...

С. Н. Это, разумеется, верно. Художник, работающий в кинематографе, должен с особой ясностью представлять себе, ч т о он хочет предложить зрителю, с ч е м он к нему выходит. Кино — искусство прямого действия: кинематографическое произведение должно усваиваться зрителем в течение полутора-двух часов, и мы, режиссеры, пользуемся разнообразными средствами для достижения этой цели.

М. А. А какой представляется вам наша кинематография сегодня — не только с позиции человека, работающего в кино, а с точки зрения обычного зрителя? Как вы оцениваете современное состояние румынского кино, что, по вашему мнению, необходимо предпринять в будущем для его дальнейшего развития?



«В воскресенье, в 6 часов», режиссер Лучиан Пантилие

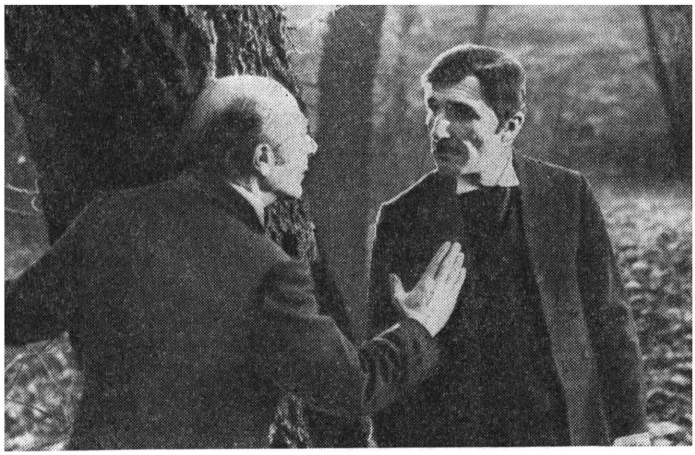
«Чистыми руками», режиссер Серджиу Николаеску

С. Н. Думаю, здесь лучше обратиться к статистическим данным, поскольку противоречивость субъективных оценок может смутить тех, кто хотел бы прийти к определенному выводу. Цифры же всегда точны. Возьмем такой пример: предположим, сегодня утром я прохожу по бульвару. Примерно метрах в ста от кинотеатра, где демонстрируется румынский фильм, идет картина какого-нибудь известного зарубежного режиссера. Предположим далее, что оба фильма принадлежат к одному и тому же жанру, причем зарубежный, по авторитетным оценкам, является одним из лучших в своем жанре. Наконец, будем считать, что обе ленты — премьеры одной недели и демонстрируются на бухарестских экранах одинаковое время. Сравнивая число зрителей, посмотревших наш фильм, с тем количеством, которое собрала зарубежная картина, мы можем судить об уровне достижений румынского кино в данном жанре, поскольку такая оценка принимает во внимание, не в абсолютном смысле, конечно, современный уровень мирового кино. Румынский фильм, достигая определенного художественного уровня, сразу же вступает в соревнование со всем лучшим, что появляется на экранах мира, причем — на своей родной территории. Ведь наша прокатная политика, составление репертуара кинотеатров подчиняются задачам качественного отбора, а не чисто коммерческим соображениям. Значит, мы, румынские кинематографисты, вовлечены в серьезное соревнование с лучшими произведениями мирового кинематографа. Уместно ли в таких условиях постоянно напоминать о нашей «молодости»?..

М. А. Итак, вы утверждаете, что наша молодость позади. Но начался ли уже зрелый период?

С. Н. Что вы называете зрелостью в кинематографии?

М. А. По-моему, это прежде всего высокий уровень художественного мышления, способность вести содержательный и интересный диалог со зрителем, умение ставить жизненно важные вопросы и находить на них ответы. Наконец, зрелость — это еще и некий общий уровень, ниже которого не должен опускаться в своей работе ни один кинематографист. Степень владения средствами кинематографической выразительности, конечно, очень важна, но это условие нельзя считать решающим: прежде всего, у художника должны быть собственные идеи, которые он может перевести на язык кино. Я не считаю, что желание показаться «современным» во что бы то ни стало — главное для кинематографиста.



«Феликс и Отилия». Режиссер Юлиан Миху

Один большой художник сказал однажды, что мы современны хотя бы уже потому, что творим в наше время. Главное, чтобы явления, которые тебя волнуют, были близки современной действительности, чтобы у художника было что сказать по этому поводу.

С. Н. Подобное мнение по отношению к кино я не могу разделять безоговорочно, потому что кино всегда в какой-то мере следует моде, характер кинематографа часто меняется, и эти изменения надо принимать во внимание.

М. А. Но если бы все выдающиеся кинопроизведения были только отражением определенных модных направлений, у нас не было бы ни «золотого фонда» киноискусства, ни живой истории кинематографа.

С. Н. Исключение составляют только шедевры. Вообще же существует язык эпохи, который никто не вправе игнорировать. Сегодня нельзя снимать фильмы так, как их снимали лет 10—15 назад. Даже замысел, в котором содержатся все условия для создания шедевра, может привести к провалу фильма, будучи реализованным в манере 10—15-летней давности.

М. А. Но мы и сегодня еще выпускаем немало фильмов, похожих на те, что делались полтора десятилетия назад...

С. Н. Конечно, выпускаем. Но я хочу подчеркнуть, что различия между картиной пятнадцатилетней давности и современным фильмом всегда заметны.

А. М. В свете нашего диалога, каким вы видите фильм, ваш собственный фильм, в полной мере отвечающий магистральному направлению в современной кинематографии?

С. Н. Это должен быть фильм, отвечающий моему творческому кредо, моим принципам, о характере которых дают представление уже созданные мною картины. И — не только картины, над которыми я работал, но и многие фильмы, созданные моими товарищами по искусству.

Верно, что при большом количестве выпускаемых фильмов в принципе возможно создание нескольких выдающихся произведений.

Но если мы хотим, чтобы таких произведений было гораздо больше, чтобы в их появлении сказывалась не случайность, а закономерность, необходимо руководствоваться теми идеями и художественными концепциями, которые отвечают и современному состоянию киноискусства и современному этапу общественного развития.

М. А. Мне остается только поблагодарить вас за то, что мы пришли к такому важному выводу.

Кризис буржуазной культуры и экран

Р. Соболев

Апокалипсис по Стэнли Кубрику

Пессимизм, ставший неизбывной чертой умонастроений в буржуазном обществе, превратил антиутопию в своего рода «избранный жанр» современного западного искусства. А популярность произведений так называемой «черной фантастики» у массового потребителя на Западе позволяет думать, что пессимизм не мода, но выражение «духа времени». Что считать антиутопией? Если утопия — это благословенное место на земле, которого нет, но о котором позволительно мечтать, как о чем-то желанном, то можно сказать, не слишком упрощая, что антиутопия—это отвратное место, которое или уже есть, или может появиться завтра.

Для значительного числа социологов антиутопия зримо воплощается в многочисленных реальных чертах буржуазного бытия или же угадывается в проекции отрицательных тенденций капиталистического индустриального общества на будущее. Причем парадоксальным может показаться на первый взгляд тот факт, что негативно оценивают сегодняшнее состояние и отказывают буржуазному обществу в будущем отнюдь не его критики, а его адепты. В частности, глубоким неверием в будущее пронизаны многие работы Германа Кана, Артура Шлезингера, Збигнева Бжезинского, Маршалла Маклюэна. Что же тогда говорить о «бунтарях». По мнению Эрика Фромма (его собственные труды по социальной психологии тоже не назовешь оптимистическими), пессимизм — подтекст всего, что написано Гербертом Маркузе*, этим идеологом «левого бунта» 60-х годов.

Под знак вопроса ставится в подобной литературе само существование рода человеческого. Так ли, иначе ли, но человечество все равно неуклонно приближается к гибели, и симптомы смерти очевидны, настойчиво повторяют современные кассандры, в том числе «оснащенные» научными знаниями. Если, мол, удастся избежать атомного самоубийства и восполнить каким-нибудь образом уничтоженные земные ресурсы, то все же физическая и особенно духовная деградация людей неизбежна, поскольку научно-техническая революция (НТР) сначала освободит их от нужды, лишив тем самым жизненных стимулов, а в конце концов превратит в жалкие ничтожества, как это, кстати, давным-давно предсказали Уэллс и Хаксли...

Напомним, что эсхатологические настроения — не новость в истории человечества: предсказания конца света сохранились в преданиях многих древних цивилизаций, их несет Библия, они бытовали у инков и имели достаточно широкое хождение в период средневековья. Легко понять, что в их основе — вполне объяснимый психологический сдвиг в сознании тех людей, для которых закат их цивилизации представлялся не только концом определенного этапа развития человечества, но и концом света. Понятно, что и мрачные пророчества современных буржуазных футурологов в своей основе носят такой же характер: наблюдая регресс своего общества, констатируя необратимость процесса распада его духовных ценностей и полную несостоятельность идеологических концепций, отрицая при этом закономерность наступления следующего, коммунистического этапа человеческой истории, они отождествляют гибель отжившей общественной формации с концом мира. Однако НТР внес в эту в общем-то тривиальную схему весьма существенные поправки: человечество в самом деле получило средства для того, чтобы сделать конец света реальностью. (Герман Кан в начале 60-х годов вычислил, что уже тогда ядерного оружия было достаточно, чтобы сделать Землю «местом, где была жизнь».) Еще раньше, в 50-х годах, учеными высоких рангов была выдвинута гипотеза о самоуничтожении разумной жизни — в условиях цивилизации,

* E. Fromm. The Revolution of Hope. Toward a Humanised Technology. N. Y., 1968, p. 61.

научившейся использовать ядерную энергию,— не только в результате войны. Но, что, пожалуй, еще более жутковато, одновременно появились высказывания об эфемерности разумной жизни вообще. Человек, так сказать, гость на земле, и гость не надолго.

Буржуазное кино, со своей склонностью вульгаризировать любые научные гипотезы и концепции, сделало пессимизм рыночным товаром и обрушило на зрителей в послевоенные годы, особенно в минувшее десятилетие, поток фильмов «черной фантастики». В этих лентах, помимо напастей, которые уготовили людям физики и биологи, на Землю обрушивались нашествия инопланетян (самыми приличными из них были гориллоподобные существа, неравнодушные, как выяснялось, к блондинкам голливудского типа), со дна океана выходили огнедышащие драконы, целые континенты превращались в пустыни потоками воды и лавы, направляемыми «летающими тарелками», и т. д. Однако время от времени кино, даже и не в лучших своих произведениях, с удивительной прозорливостью угадывает то, о чем специалисты начинают говорить лишь спустя много лет.

Иноширо Хондо не ученый, а режиссер, постановщик «Годзиллы», фильма категории «Б», давшего в свое время критикам повод для зубоскальства. Рассказ о чудовище, разбуженном ядерными взрывами и вышедшем из океана на сушу, чтобы уничтожить людей, действительно не слишком, мягко говоря, серьезен. И все же «Годзилла» не только пугает зрителя «страходонтом», но и начинает непростой разговор о перспективе новой формы жизни на земле, которую возросший уровень радиоактивности сделал непригодной для нормального существования людей.

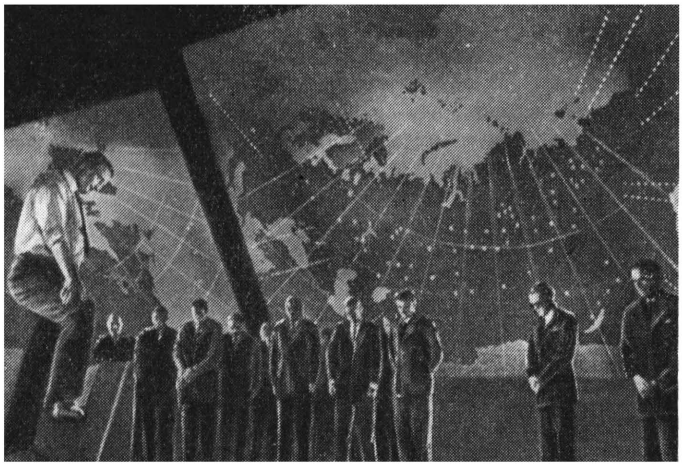
Над фильмом Уолона Грина «Хроника Хеллстрома» уже не смеялись, хотя, казалось бы — что́ может быть «смешнее» утверждения, будто близится время, когда человечество исчезнет с нашей планеты и единственными ее обитателями станут насекомые — разные букашечки-таракашечки? Это не смешно потому, что фильм Грина имеет форму научной лекции, а наше поколение уже привыкло серьезно относиться ко всему, что связано с наукой. В фильме некий профессор Хеллстром рассказывает — и подтверждает свой рассказ натурными съемками — о том, как человек, загрязняя окружающую среду радиоактивными и химическими отходами и разрушая биосферу, ускоренными темпами приближает то время, когда сам уже не сможет в ней жить. Напротив, насекомые — муравьи, жуки, клещи и т. п.— запросто приспосабливаются к отравленной среде и, вкусив всяких химикалиев и излучений, размножаются много быстрее, чем раньше.

Никуда не денешься от опасения, что кошмарный мир Хеллстрома создается с той же неумолимостью, с какой движется время. Создается не только с помощью ДДТ и прочих «ядов плодородия», миллионами тонн рассыпаемых по полям и лесам, но и заводами, химическими комбинатами, шахтами, выворачивающими наизнанку земную мантию, тепловыми и атомными электростанциями и т. п. Наверное, от химикатов можно в конце концов отказаться. Но наша технология — материальная база нашей жизни, нашего благополучия; от заводов, комбинатов, электростанций не откажешься. Впрочем, в этом и нет нужды. «Люди никогда не отказываются от того, что они приобрели, — писал К. Маркс,— но это не значит, что они не откажутся от той общественной формы, в которой они приобрели определенные производительные силы»*. И которые, добавим, сегодня обратились в странах капитала против людей.

Очевидно все же, что отнюдь не НТР порождает антиутопии и интерес к ним, хотя и служит подчас их обоснованием. Труднее, но и важнее видеть глубокую социальную обусловленность современных антиутопий реальностью общественных отношений, понять, как быстро и четко реагирует искусство на идеологические сумерки Запада созданием мрачных (но не столь уж невероятных!) пророчеств.

Собственно говоря, явления, которые мы здесь рассматриваем через «призму кино»

* К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 27, стр. 402.



«Доктор Стрейнджлав»

развитых капиталистических стран, напоминают, но отнюдь не повторяют некоторыми своими чертами то, что происходило в Германии 20-х годов, в сложный для нее период экономической депрессии и духовного кризиса, когда в обществе яростно сталкивались антагонистические силы. А если отвлечься от кино, то нечто сходное можно найти и в предреволюционной России, где господствующие классы, а за ними и их искусство, с начала XX века жили в предчувствии скорой гибели. Однако «опыт» веймарской Германии показательнее: в 60-х годах в кино американском, английском и даже японском, в целом неповторимо самобытном, появились произведения, в высшей степени похожие на некоторые произведения немецкого киноэкспрессионизма 10—20-х годов. На возможность такого повторения указывал Зигфрид Кракауэр: «Духовный кризис в Германии между 1914 и 1929 годом был не только специфически немецким. Нетрудно показать, как под влиянием сходных обстоятельств происходят — и происходили — подобные же коллективные кризисы в других странах»*. И далее предупреждал, что внешние обстоятельства кризиса могут и не дублировать друг друга. Если нужна иллюстрация к этому суждению, то укажем на несомненную связь между мистическим кошмаром многих экспрессионистских фильмов и, например, обытовленным ужасом картины Романа Полянского «Ребенок Розмари», где настойчиво утверждается, что в мир вместо мессии должен прийти антихрист.

В немецкой литературе 20-х годов получил распространение роман, называвшийся «утопическим», поскольку определение «фантастический» еще не имело широкого хождения, и рисовавший, как правило, на редкость безрадостные картины человеческого будущего. Так, в «Путешествии в будущее» Ганс Кристоф показывает «коммунизм», лишенный машин, письменности, духовной культуры, искусства. Автор зачеркивает все, что, на его взгляд, мешает человеческому равенству, и приходит... к нулю, поскольку очевидно, что мир, «освобожденный» от технологии и культуры, возвращается к временам варварства, голода, массовых эпидемий. Однако с наибольшей силой «всеобщее отчаяние» (Кракауэр) отразил киноэкспрессионизм, «искусство, испуганное жизнью»*, и словно бы несущее предчувствие того ужаса, что надвигался на страну вместе с фашизмом.

* S. Kracauer. From Caligari to Hitler, Princeton Uiversity Press, 1966, p. 11.

* Сб. «Модернизм», М., 1973, стр. 15.

Своеобразным приближением к антиутопии в немецком кино можно считать «Метрополис», созданный Фрицем Лангом в 1926 году и отразивший короткий и ненадежный период стабилизации Веймарской республики. Панацею от ужасов будущего фильм наивно искал в единении труда и капитала, мускулов и интеллекта. Впрочем, наивность «Метрополиса» не нашла и не могла найти продолжения в жизни (в этом его утопичность). Несравненно больший интерес представляет «серия» о Големе, глиняном роботе, как мы сказали бы сейчас,— «Голем», «Как Голем пришел в мир», «Голем и танцовщица»,— на все лады использующая странную средневековую легенду о пражском раввине Леви бен Бецалеле и созданном им чудовище.

Голем и чудовище Франкенштейна — не менее удивительное создание восемнадцатилетней Мэри Шелли, прозорливо указавшей в начале XIX века на возможный антагонистический характер взаимоотношений между человеком и созданной им техникой,— становятся с 1915 года постоянными персонажами так называемых фильмов ужасов. Эти фильмы зачастую были рассчитаны лишь на то, чтобы пощекотать нервы зрителей, удовлетворить известную страсть обывателей к «страшненькому». Родословную таких фильмов, очевидно, надо вести от рыночных гиньолей. И заявление Бориса Карлоффа, исполнителя ролей монстров, в том числе и во «Франкенштейне»: «Я знаю, что дети любят мои фильмы ужасов, ибо для них это просто приключения»*, — звучит как дурной анекдот. Однако какая-то часть фильмов ужасов всегда делалась с оглядкой на социальные аспекты действительности и такую ее проблему, как возможность создания человеком машин или организмов, превосходящих людей по всем параметрам, которыми определяют разум и разумную деятельность, — эти фильмы отразили довольно точно.

Фильмы ужасов и фантастические фильмы, конечно, не одно и то же, хотя до последнего времени нелегко было провести между ними линию разграничения. Нынче их «классификация» упростилась: в кино и телевидении определилась группа произведений, пугающая зрителей не приходом вместо мессии антимессии, что сделал Полянский, и не годзиллами и големами (сегодня Голема способны сделать мальчишки из школьного кружка «умелые руки»), но возможными, даже кажущимися неизбежными результатами НТР.

В телевидении все началось, если не считать эпигонских опусов, с Маршалла Маклюэна, всю жизнь считавшегося скромным литературоведом и вдруг на склоне лет выбившегося во «властителя дум». Мы не преувеличиваем. Одаренный социолог, умеющий точно и остро подмечать некоторые стороны (в том числе и негативные) развития буржуазной культуры, Маклюэн сделал телевидение — не только, но прежде всего телевидение — своего рода отмычкой к сейфу, где лежала его слава. Маклюэновская абсолютизация средств массовых коммуникаций позволила некоторым буржуазным публицистам заявить, что если Маркс объяснил законы движения общества экономикой, а Фрейд счел, что весьма многое можно вывести из секса, то Маклюэн нашел ключ ко всем проблемам в коммуникациях. «Структура общества определяется средствами, используемыми для коммуникаций, а не содержанием самих сообщений»*, — такова его основополагающая формула, неоднократно повторенная.

Мы не ставим своей задачей разбирать все написанное и сказанное Маклюэном, но, прежде чем рассказать о типическом случае реализации телевидением маклюэновских соображений о коммуникациях, отметим явную идеологическую несостоятельность этих соображений. Объявленный «новатором», Маклюэн фактически пропагандирует архиконсервативные взгляды. Гитлер, например, утверждает он, порожден «эпохой радио, ибо на телевидении он был бы смешон». Далее, массовые коммуникации «изменяют природу человека». Значит, наступает время, когда серия соответствующих передач, адресован-

* «The Daily Californian», February, 4, 1969.

* M. McLuhan. Understanding Media: the Extension of Man, N. Y., 1964, p. 176.

ная в данный район мира, может там либо вызвать общественный катаклизм, либо же ликвидировать его. Наконец, «если есть какой-либо смысл жаловаться на рост массовых форм искусства (жалобы идут на содержание, а не на формы, но поскольку «сообщением является средство», то Маклюэн, заявив это, передергивает.— *Р. С.*) — кино, прессы и др., то лишь с точки зрения тех индивидуалистических технологий прошлого, которые размыты новыми формами»*. О том, что искусство, помимо прочего — средство усвоения потребителями идеологических и моральных ценностей, накопленных человечеством, то есть культуры, Маклюэн не упоминает. Не говорит он и о том, что искусство для масс превращается в «масскульт» не из-за тиражирования — «Гамлет», изданный массовым тиражом, не перестает быть «Гамлетом»,— но в первую очередь из-за стандартизации самого производства культурных ценностей, заведомо «осредненных».

Во всем, что написано Маклюэном, нельзя не видеть старательную попытку вывести культуру из круга социальных явлений, что, впрочем, не мешает ему отдать массовым коммуникациям право управлять массами...

Как последнее должно выглядеть на деле, показывает драма Найджела Нила «Год олимпиады секса», поставленная Би-Би-Си в 1968 году. Ее действие разворачивается в 1986 году, и все, что происходит в этом недалеком будущем, есть лишь логическое завершение того, что можно было увидеть и в году 1968-м: мужчины носят косы и миниюбки, а женщины одеты в облегающие бедра брюки; главным развлечением является телевидение и т. д. К тому времени, утверждает драма, человечество окажется под таким абсолютным контролем телевидения, что отпадет нужда в правительстве, полиции, мерах принуждения. Телевидение разрешит все сегодняшние проблемы. Так, проблема перенаселения Земли будет снята тем, что порнографические передачи будут идти 24 часа в сутки и погасят инстинкт продолжения рода.

«Год олимпиады секса» не нарушил традиции, созданной Уэллсом и продолженной Хаксли: человечество в 1986 году разделилось на две неравные части — 98 процентов людей не умеют ни читать, ни писать и принадлежат к низшей группе «лоу брау»,— они этакие сытые, обеспеченные и «счастливые свиньи будущего», как говорит несчастный Чиж у Арцыбашева, а 2 процента — группа «Хай брау», которая составляет телевизионную олигархию, свободную от какой-либо морали, презирающую массу и поставляющую ей духовную пищу, в основном, сексуальные зрелища...

Драма вызвала дискуссию, не менее странную. Самым серьезным «возражением» оказалось замечание социолога относительно того, что телевидение есть наркотик не успокаивающий, а возбуждающий, не гасящий эмоции, но провоцирующий их и зачастую подсказывающий формы проявления насилия. Режиссер, однако, не согласился с этим замечанием и сослался на древний Рим, «где недовольный плебс успокаивали спектаклями эротическо-циркового содержания, в которых по ходу действия люди умирали и любили друг друга на глазах публики».

На Рим оглядывается Герман Кан, крупнейший футуролог Запада; в Рим приходит и Феллини, крупнейший художник Запада, создав ленту о «сладкой жизни» античности — «Сатирикон», прямо ассоциирующуюся со «сладкой жизнью» деградирующего господствующего класса современного капиталистического общества. Заметим, однако, что для Маклюэна такого рода оглядки на седую древность неприемлемы. Там, где он отходит от позиции пророка, где серьезно анализирует сущность «новых форм», у него появляются достаточно интересные заключения. Например, он пишет, что «мир кино, подготовленный фотографией, стал синонимом иллюзии и выдумки и превратил общество в то, что Джойс назвал «всенощной документальной кинолентой», где лента подменяет реальность»*. Право, это неплохая характе-

* M. Mc Luhan. Understanding Media: the Extension of Man, N. Y., 1964, p. 170.

* M. Mc Luhan. Understanding Media: the Extension of Man, N. Y., p. 173.

ристика буржуазного кино, в большей своей части остающегося поставщиком иллюзий. Остается лишь добавить, что сегодняшняя «всенощная кинолента» учитывает необратимость НТР и выдумывает будущую реальность, используя не аналогии с прошлым, но, чаще всего, экстраполируя на это будущее современность и тем самым как бы увековечивая ее.

Понятно, что, воздействуя одновременно и на разум, что достигается самым широким использованием научных идей и гипотез, и на эмоции зрителей, поражая их воображение сильнейшими звукозрительными образами грядущего, кино остается важнейшим средством манипулирования сознанием масс.

●

В прошлом десятилетии в западном кино выдвинулся Стэнли Кубрик, режиссер в высшей степени своеобразный, современный и, бесспорно, одаренный; три его последних фильма позволяют проследить как методологию, так и идеологию современного западного кино, причем кино, почти равно принадлежащего и коммерческой его ветви и «элитарной». Главная особенность трех фильмов Кубрика, о которых пойдет речь, заключается именно в синхронности воздействия и на эмоции и на ум зрителя. Кубрик рационален и расчетлив, как математик, что, в общем-то, не редкость в кино, но у него обычное в таких случаях чуство «выстроенности» начисто снимается свойственной ему увлеченностью материалом и непоколебимой уверенностью в своей правоте.

Напомним, что Кубрик начинал свой путь в кино довольно трафаретно — с непримечательных детективов. Известность ему принесли «Пути славы», справедливо расцененные критикой как антивоенное произведение, хотя критическая направленность фильма была ею преувеличена. Последовавший затем «Спартак» вызвал также благожелательный прием, как удачный опыт «содержательного» исторического боевика. Все названные картины были сделаны на хорошем профессиональном уровне, они несли на себе, особенно «Пути славы», отпечаток влияния Элиа Казана.

Кубрик стал Кубриком после выхода на экраны фильма «Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал бояться и возлюбил атомную бомбу». Это было в 1963 году, в период «холодной войны», и фильм немедленно встал в ряд произведений, обращавших внимание людей на угрозу термоядерной войны. Среди них были ленты и посильнее. Например, «На берегу» Стэнли Креймера, о котором лауреат двух Нобелевских премий химик Лайнус Полинг сказал: «Может быть, когда-нибудь мы оглянемся назад и скажем о картине «На берегу», как о произведении, которое спасло мир»*. Были и менее удачные — вроде шедшей у нас картины Михаэля Какояниса «День, когда всплыла рыба» или шедшего на экранах одновременно с «Доктором Стрейнджлавом» фильма Сиднея Люмета «Конец мира» («Тревога»).

Эти фильмы, а их было немало, предупреждали людей о серьезной угрозе. Но не пророчествовали. Ведь мы знаем: литература и искусство порой выступают в горькой роли Кассандры. История литературы, например, помнит о том, что первый роман о деле Дрейфуса был написан за полтора года до того, как это дело возникло. Некто Луи Летан опубликовал в «Petit-Journal» в июне 1893 года (Дрейфус был арестован в ноябре 1894 года) роман «Оба брата», сюжет которого был протокольно похож на события, связанные с делом Дрейфуса. Известно и то, что за два года до гибели «Титаника» в Англии вышел роман, в котором причины и обстоятельства гибели гигантского нового парохода от столкновения с айсбергом описывались так, словно автор стоял на капитанском мостике «Титаника» в момент катастрофы.

Понятно, такие пророчества появились не в силу какого-то мистического озарения авторов. Достаточно трезвые наблюдатели, суммируя имеющуюся в их распоряжении информацию, без труда определяли направление движения общества и развитие техники, угадывали возможные кризисы. Сегодня это довольно обычный принцип работы амери-

* E. Goodman. The Fifty-Year Decline and Fall of Holliwood, N. Y., 1961, p. 189.

канской «Рэнд-корпорейшн», занимающейся разного рода прогнозированием.

Легко увидеть, что именно этот принцип последовательно использует Кубрик, начиная с «Доктора Стрейнджлава». Однако, и это важно помнить, использует не как ученый, но как художник, крайне пристрастно, предельно субъективно. Это понятно. «Искусство,— отмечал еще Л. Толстой,— есть микроскоп, который наводит художник на тайны своей души и показывает эти общие всем тайны людям»*.

За основу фильма взят роман бывшего офицера НАТО Питера Джорджа «Красная тревога» — один из многих «черных романов», рисующих ужасы атомной войны. Выбор Кубрика можно считать либо случайным — книга никакими особыми достоинствами не отличается, либо «дипломатическим ходом», своего рода прикрытием,— так как в фильме больше «цитат» из книг Кана, официальных документов и журнальных статей той поры, нежели из «Красной тревоги».

С самого начала фильм был задуман как «черная комедия». Для работы над сценарием был приглашен юморист Гэрри Созерн. Жанр был выбран безошибочно: абсурдный материал требовал гротескной формы. Мир неразумен, утверждал в свое время Камю, но человеку свойственно во всем добиваться ясности. Столкновение безумия с разумом в поисках логики и рождает трагическое ощущение абсурдности бытия в «Докторе Стрейнджлаве», обусловив и его форму.

Креймер рассказывал, что решение снять «На берегу» у него появилось тогда, когда он получил из школы, где учились его дети, запрос по поводу того, как он думает поступить в случае войны: забрать детей или предоставить школе их эвакупровать? Естественно, возникал ряд вопросов: какая война? Куда от нее можно спрятаться? И т. д. Кубрик не прибегал к такого рода примерам из собственного жизненного опыта. Но он так часто цитировал книгу «О термоядерной войне» Кана, даже не всегда называя ее, что можно думать — она и была «источником его вдохновения».

Эта книга, рассматривавшая все варианты термоядерной войны, введшая понятие «мегасмерти», то есть одновременной гибели миллиона людей, вызвала отвращение у многих читателей. Кубрик же прибегнул к осмеянию «бухгалтерии смерти» Кана. Так, по крайней мере, кажется, пока смотришь фильм.

В беседе с Питером Лионом Кубрик выявил абсурдность логики Кана. «Нападение на другую сторону — это совсем не нападение, а ответный удар. Мы никогда не нападаем первые, но если найдем, что они хотят напасть первыми, то тогда придется нанести превентивный удар, который вовсе не является нападением, потому что предупреждающий удар — это только вид обороны. Понимаете?»* — пересказал Кубрик Кана.

На столе у Кубрика в период работы видели среди книг и «Эффекты ядерного оружия» Комиссии по атомной энергии и сборник «Прорыв к миру» — коллективный труд двенадцати видных ученых и общественных деятелей. В этом сборнике, в частности, можно найти такие слова Джерома Д. Франка, весьма недвусмысленно характеризующие современных буржуазных политиков и их тактику: «Как психиатр я был поражен аналогией поведения нынешних политических деятелей с поведением душевнобольных. Так, они встречаются с какой-то проблемой или опасностью, а затем прибегают к таким способам самозащиты, которые лишь обостряют положение»**. Подобная ситуация и будет «экранизирована» Кубриком.

...Генерал Риппер, почувствовав себя импотентом и обвинив в своей мужской немощи коммунистов, отдает приказ подчиненной ему эскадрилье стратегических бомбардировщиков лететь и бомбить СССР. Его начальник, генерал Тергидсон, оторванный от забав с секретаршей, советует президенту: раз уже эти бомбардировщики летят к границам СССР, то надо бросить в атаку и всю остальную авиацию и ракеты...

---

* Л. Толстой. Собр. соч. в 20 томах, т. 20, М., 1965, стр. 49.

* «Holliday», February, 1964.

** «Breakthrough to Peace», N. Y., 1962, p. 192.

В 60-х годах Соединенные Штаты охватил психоз строительства персональных убежищ. Норман Казинс, редактор «Сатердей ревью», писал в упомянутом сборнике о том, что рекламируемые спекулянтами-строителями убежища не могут спасти от ядерного удара, а если бы и смогли, то «мы должны перебираться в убежища немедленно, ибо, когда бомбы начнут падать, времени не останется»*. Подобную психологию тоже можно найти в фильме.

Чтобы не оставалось сомнений в том, что ждет человечество, Кан в декабре 1959 года заявил в лекции в университете имени Джона Гопкинса о возможности создания «оружия судного дня», как он окрестил бомбу, «способную разнести земной шар на мелкие кусочки. Это будет стоить от 50 до 100 миллиардов долларов. Такая бомба — оружие предельного устрашения — может быть связана с автоматическим устройством, которое срабатывало бы в том случае, если напал враг. Издержки производства такого оружия будут постепенно снижаться, и в конце концов даже малые страны окажутся заинтересованными в его изготовлении, что позволило бы им шантажировать крупные державы». И это есть в фильме.

...Узнав, что русские имеют что-то вроде «оружия судного дня», доктор Стрейнджлав, советник президента, по некоторым признакам бывший нацист, предлагает все же не отменять атаку, но спустить в подземные убежища тысячу отборных мужчин с десятью породистыми женщинами на каждого, что обеспечит после войны появление расы сверхлюдей.

Генерал Тергидсон, при всей своей дремучести, понимает, каким будет ответный удар, и находит возможность вернуть самолеты на базу — все, кроме самолета идиота-техасца Конга, у которого вышла из строя рация. Его самолет долетает до какого-то уральского района, и сам майор Конг, оседлав, как коня, бомбу и размахивая ковбойской шляпой, летит вниз. На панораме атомных взрывов фильм кончается...

* «Breakthrough to Peace», N. Y., 1962, p. 41.

«Доктор Стрейнджлав»

От этой «комедии» захватывает дух. Хотя многое из того, что показал Кубрик, действительно случалось в 60-х годах — срывались с самолетов бомбы, сходили с ума офицеры во время исполнения служебных обязанностей, ученые рассчитывали параметры уничтожения мирного населения и т. д., все же определялось это трудное время другим — упорной и последовательной борьбой за мир, борьбой, которая завершилась подписанием «Соглашения о предотвращении ядерной войны между СССР и США». Поэтому «Доктор Стрейнджлав» вызывал не только уважение своим антивоенным протестом, но и возражение из-за ноток беспросветного пессимизма, проскальзывающих то там, то здесь, но особенно отчетливо — в апокалиптическом финале.

Еще сложнее для восприятия и труднее для толкования оказался фильм «2001-й год:

космическая одиссея». Это лукавый фильм, словно его автор заведомо подбросил зрителям неразрешимую загадку, утаив, знает ли он сам-то ее решение. В нем ощущается энтузиазм прозелита, уверовавшего в истинность вновь познанного и спешащего поделиться своей верой с каждым, кто соглашается слушать. Познал же Кубрик ту истину, что эра Человека кончается, наступает эра Машины. «Существует чувство к прекрасной машине,— заявил он.— Мы сейчас уже почти находимся в обществе биологических машин. Мы совершаем переход к последующим изменениям. Человек всегда поклонялся красоте. Я думаю, что в мир приходит новая красота»*.

Итак, Кубрик учит зрителей «поклоняться новой красоте», то есть машине. То, что пугало многих фантастов, начиная с творца легенды о Големе, Кубрик приветствует как нечто прекрасное и, следовательно, необходимое людям. Позиция несколько необычная, но — на первый взгляд и без уточнений — абсолютно здравая: ведь нет сомнений, что машина — новая реальность человечества, и нет ничего более бессмысленного, чем ее отрицание. Но не будем спешить, обратимся к фильму, чтобы понять истинный смысл позиции Кубрика.

...В прологе мы видим стадо приматов. Глухо гремит тамтам, предвещая зарю, приход дня, солнца. Поскольку скачок в развитии от обезьяны к питекантропу представляется еще во многом загадочным, то Кубрик здесь предлагает свою гипотезу о вмешательстве неземного разума. Он показывает, как среди обезьян внезапно появляется черная плита, которая, как следует из дальнейшего, и является носителем высшего неземного разума. Что она такое — механизм, организм, существо или прибор,— так и останется неизвестным. Эта черная плита пробуждает сознание в обезьянах, что проявляется в том, что одушевленный примат превращает обгрызанную кость в оружие и приканчивает ею соперника, на которого раньше мог лишь рычать. Человеческая история началась...

* «New York Times», April 14, 1968.

Все это для человечества не очень лестно — и то, что первый толчок его развитию дает некий «черный ящик», и тем более то, что первый же проблеск разума человек трансформирует в акт насилия. Но — допустим. В конце концов, гипотеза о внеземном происхождении земной жизни допускается некоторыми учеными. Однако одновременно с этой гипотезой могут возникнуть вопросы и ненаучного свойства. Благонамеренная бостонская газета с весьма красноречивым в данном контексте названием «Наставник христианского учения» («Крисчен сайенс монитор») не преминула задать один из таких вопросов: «Если требуются разумные существа, пришедшие из другого мира и другого пространства, чтобы родить человека, то кому они сами-то обязаны своим перевоплощением? Куда ведут поиски первичного источника разума, будь то в данном фильме или вне его, во времени и пространстве или за их пределами?»

Кубрик осторожен: он ничего не утверждает. Приматы, показанные им, уже не обезьяны, что видно из того, как они аппетитно жуют сырое мясо. Однако и не люди, ибо лишены разума. Поскольку талант требует благожелательного истолкования, допустим, что Кубрик показывает «переходное существо», останки которого антропологи супруги Линке раскопали в Танзании и определили их возраст в 4 миллиона лет.

Отметим кстати, что знакомство некоторых кинематографистов с основами дарвинизма отнюдь не делает их фантастические фильмы научными. Так, в один год с «Космической одиссеей» демонстрировалась картина Ф. Шеффнера «Планета обезьян» по известному читателям роману П. Буля. Сценаристы М. Уилсон и Р. Стерлинг не внесли каких-либо серьезных изменений в сюжет, если не считать множества мелочей, должных послужить развлекательности и коммерческой «аранжировке» — мордобои и погони, кордебалеты полуголых девушек и т. п. Правда, сценаристы придумали новый финал, эмоционально более сильный, чем в книге. Роман Буля кончается на «черной» иронии.

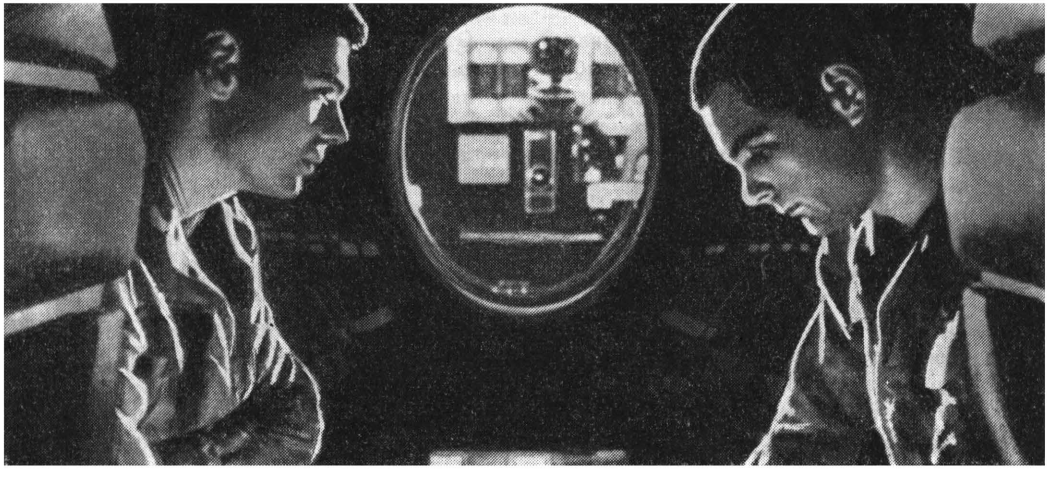
записки человека, побывавшего в плену у обезьян, читают, возмущаясь «фантазией» автора, обезьяны-космонавты. Очевидно, такой финал лишен глубокого трагизма. Ведь из него следует, что эти обезьяны-читатели уже достигли того уровня технологии и эмоциональной жизни, о котором сегодня люди лишь мечтают. А коли так, то надо констатировать смену одной формы биологической жизни другой, родственной. Таков иронический вариант Буля: человек возвращается к тому, из чего вышел.

В фильме же космонавт, много веков пробывший в анабиозе на корабле, мчавшемся с громадной скоростью, попадает на сумасшедшую, как ему кажется, планету, где все наоборот: разумные существа — обезьяны, а дикие, темные, беззащитные животные — люди. Точнее — бывшие люди. Ускользнув из лап обезьян, он натыкается на берегу океана на груду металлического лома. Всмотревшись, он узнает в хаосе обгоревшего и проржавевшего металла очертания нью-йоркской статуи Свободы: значит, кричит он в истерике, ядерная война все же произошла, значит, люди сами опустились до уровня животных, сами поменялись с обезьянами местами!

В фильме Шеффнера есть впечатляющая сцена: обезьяны, одетые в кожаные куртки, охотятся на человеческое стадо. Обезьяны убивают людей и позируют, поставив ноги на трофеи, перед фотоаппаратом, а попавшихся живых людей сажают в клетки зоопарков или отдают ученым для экспериментов. У обезьян есть заповедь: «Человека надо уничтожать, потому что он — предвестник смерти. Человек сотрет с лица земли и свой дом и ваши, и превратит все в пустыню...»

Но по-настоящему мрачным представляется даже не это заключение, а изображение того общества, которое создали овладевшие землей обезьяны: они лишь «собезьянничали», повторив все, что было у презираемых ими людей. Их общество разделено на касты: могучие гориллы владеют поместьями, проводят время на охотах, а если служат, то только в полиции; смышленые шимпанзе составляют интеллигенцию, в которой все нуждаются и которой никто не доверяет; а осмотрительные орангутанги создали правящую бюрократическую элиту. Из этого делается вывод, что обезьянью цивилизацию ожидает тот же самый удел, что достался человеческой: мучительные века развития, а затем гибель от действия сил, которые порождаются ростом

«2001-й год: космическая одиссея»



культуры и НТР и которые будто бы невозможно обуздать. Есть, конечно, надежда, что через какое-то время колесо истории снова повернется и, если до этого обезьяны не перестреляют из спортивного интереса людей, тогда люди опять займут на новый срок господствующее положение...

Эта карусель, кстати, вполне соответствует утверждениям профессора фон Хорнера, что каждая цивилизация психозоя эфемерна, и мы потому не встречаемся с братьями по разуму и не находим в Галактике следов разумной деятельности, что психозой обладает способностью самоуничтожаться на определенной ступени своего развития либо вырождаться физически и интеллектуально.

Рецензентка из «Филм куотерли» точно подметила главную слабость антиутопии Шеффнера: будущее — это прошлое, и наоборот. «Под всем глупым и развлекательным в «Планете обезьян» скрыто иное содержание—отрицательная утопия, —пишет Д. Шатнофф,— которая вытащена из дарвинизма»*.

Кубрик пошел другим путем, можно сказать — технологическим, но результаты получил не менее мрачные.

Итак, черная плита открыла человеческую историю, которую Кубрик не счел нужным показывать. Из времени «зари человечества» он переносит нас в 2001 год и на Луну, где люди находят ту же самую или точно такую же плиту, посылающую, едва ее коснулись люди, непонятный сигнал в сторону Юпитера. Туда летит планетолет «Дискавери», на котором два космонавта, дежурящие у приборов, и группа ученых, покоящихся в анабиозе.

Однако подлинный хозяин и капитан «Дискавери» — мудрейший и всезнающий компьютер по имени ЭАЛ-9000, вершина достижений электронной техники, который вполне может, как шутит Маклюэн, «сказать специалисту: «Будьте добры, зайдите ко мне». Закон роботов, придуманный оптимистом Айзеком Азимовым, гласит, что робот ни при каких обстоятельствах не может причинить вред человеку. Но ЭАЛ или не читал Азимова, или уже не является роботом: он проявляет почти человеческие чувства и непоследовательность в поступках, и главное — чисто человеческую жестокость. ЭАЛ утверждает, что любит людей, но вышвыривает одного из космонавтов в бездну и умерщвляет ученых, отключив систему жизнеобеспечения. Пилоту Дэйву Боумену с большим трудом, проявив человеческое коварство, которому ЭАЛ еще не научился, удается уничтожить взбесившийся компьютер.

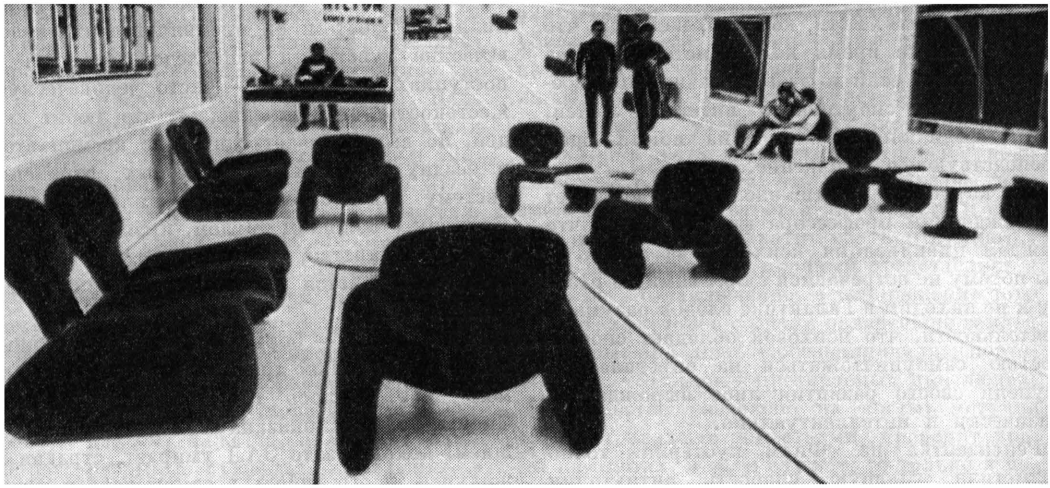
Эпизод этот — борьба человека с машиной — удивительно драматичен: Кубрику в самом деле удалось одухотворить машину. Смерть людей показана с явным равнодушием, походя, зато ЭАЛ умирает, страдая и жалуясь, и его гибель в самом деле похожа на смерть живого существа — так что, похоже, люди и машины уже поменялись местами...

«Проблему Голема» Станислав Лем назвал «мифом науки», полагая, что «искусственных людей не будет, потому что это не нужно»*. Это, вероятно, так, но появление машин, в определенных отношениях превосходящих возможности человека,— дело, пожалуй, лишь времени. И в книге Лема, откуда мы взяли утешительную цитату, и в книгах и статьях кибернетиков, от великого Роберта Винера до безвестных кандидатов наук, нетрудно увидеть определенное противоречие, своего рода антиномию, которая схематично выглядит следующим образом: люди не могут не поручить машинам делать все, что машины делают лучше и быстрее, чем люди, а так как нет предела совершенствованию машин, то по формальной логике следует, что по истечении какого-то времени машины освободят людей от всей физической и умственной деятельности...

Может быть, у человека останется «душа» — нечто такое, что не программируется, и благодаря ей человек сохранит превосходство над машиной? Чтобы ответить на этот вопрос, определим причины бунта ЭАЛа против экипажа. Похоже, бунт произошел в силу про-

* «Film Quarterly», Fall, 1968, p. 58.

* С. Лем. Сумма технологии, М., 1968, стр. 131.



«2001-й год: космическая одиссея»

тиворечия самих принципов, по которым он создавался: чтобы ЭАЛ мог заменить в экспедиции человека, он должен был обладать человеческими свойствами, но, приобретя их, становился непредсказуем в своих поступках, как человек. Поскольку «ничто человеческое ему не чуждо», ЭАЛ пугается встречи с неведомым в районе Юпитера и делает все возможное — хитрит, идет на преступление,— чтобы избежать опасности.

Поведение ЭАЛа логично, поскольку его интеллект стал психозоидным (приобрел «душу»). Зато противоречива позиция автора фильма, декларирующего любовь к машине: с задачей, поставленной перед ЭАЛом, очевидно, может справиться лишь машина, наделенная чисто человеческим интеллектом, но такой интеллект, уже усложненный «душой», не может не взбунтоваться против своего тирана — человека. Получается порочный круг: змея, вцепившаяся в свой хвост. Если бунт машин закономерен, то его результатом может быть только гибель человечества, поскольку победа Дэйва над ЭАЛом — случайность. Ведь Дэйв победил не потому, что в чем-либо выше или совершеннее ЭАЛа,— напротив, победив, Дэйв оказывается неспособным ни продолжать полет, ни вернуться назад. Просто Дэйв оказался хитрее умной машины, как бывают хитрее и потому — сильнее умников самые подчас ограниченные люди; кроме того, ему немножко повезло.

Показав бунт ЭАЛа, Кубрик не ставит точку. В контексте его рассказа о «предсказуемом» будущем ЭАЛ предстает таким же «этапом» в развитии разума, каким был в истории человека примат с берцовой костью в лапах. Но об этом — дальше.

...Вблизи Юпитера Дэйв встречает все ту же черную плиту, которая обрывает его полет взрывом света, фейерверком цветов, зримым изображением безумных скоростей. Кадры, подсказанные Кубрику психоделической живописью, сочли критики. Возможно. Во всяком случае, эта цветовая абстракция помогает передать ощущение перехода материи из одного состояния в другое. Кончается цветовая фантасмагория неожиданно «бытовой» сценой: Дэйв обитает в комнате, обставленной мебелью в стиле прошлого, кажется — á la Людовик XVI. Остраненный и словно бы одичавший, Дэйв одинок. Стоит предполо-

жить, что фантасмагория означала «конец нашего света», а остраненное одиночество Дэйва — свидетельство гибели человечества; возможно, это спорное предположение, но оно хотя бы логично увязывается с финалом.

А финал таков: на наших глазах Дэйв стремительно стареет, умирает и... возрождается в виде человеческого эмбриона с глазами невеселого мудреца. Этот эмбрион, недоверчиво рассматривающий Вселенную, словно не ожидая от нее ничего путного, и есть то новое существо, создание которого и является, очевидно, смыслом развития органической жизни и НТР, проще говоря — смыслом жизни вообще. Так, во всяком случае, поняли финал некоторые критики. «Появляется сверхчеловек,— пишет уже цитированный выше критик «Филм куотерли»,— тот самый сверхчеловек, кем, по теории Ницше, закончится развитие человеческой расы»*.

Думается, однако, что память Ницше вряд ли стоит тревожить в данном случае. Ницше, напомним, считал, что сверхчеловек появится в результате естественного развития некоторых человеческих свойств в условиях определенной социальной среды. Кубрик же, хотя и кокетничает с тенью Ницше, исходит в общем из того будущего, которое создает НТР.

Известно, что финал фильма доставил много хлопот Кубрику. Он, в сущности, отверг то, что предлагал Артур Кларк, его соавтор по сценарию. Если быть логичным в «любви к машине», то естественным концом прогресса машин и развития человечества должно быть существо, объединяющее лучшие качества тех и других, то есть то, что называют киборгом. Так последовательны, например, американские ученые М. Клайнс и Н. Клайни, считающие, что не в столь отдаленном будущем все человечество будет киборгизировано, ибо, мол, люди смогут выжить лишь в том случае, если вступят в симбиоз с машинами. Так же последователен И. Шкловский: «Я лично считаю, что при условии преодоления острых кризисов, раздирающих ту или иную технически развитую цивилизацию, разумная жизнь примет качественно новые формы, хотят или не хотят этого современные «лирики». Нет пределов для совершенствования разумных машин. В ближайшие десятилетия будут изготовлены устройства, которые как по числу элементов, так и по сложности коммуникаций превзойдут человеческий мозг. А что будет дальше? Ведь десятилетия — это миг на «космических» часах.

Искусственный разум может развиваться и будет развиваться за пределами биосферы той планеты, на которой обитали породившие его «естественные» разумные существа. Последние совершенно неприспособлены к колонизации космического пространства... Пока даже трудно указать на какие-то принципиальные ограничения для развития «искусственных» цивилизаций»*. «Литературная газета», печатая это заявление, добавляет, что так же думает и американский ученый М. Минский. Добавим, что так же думает и польский ученый К. Фиалковский**.

Артур Кларк в статье «Ум машины», на которой мы еще остановимся, поставил, как говорится, точку над «i» в такого рода утверждениях: «Роль, которую мы (люди.— *Р. С.*) должны сыграть на этой планете, быть может, заключается вовсе не в том, чтобы почитать бога, а в том, чтобы создать его (то есть создать совершенный компьютер.— *Р. С.*). И тогда наша работа будет выполнена. Настанет время, когда мы будем играть».

Шесть ученых — как же спорить с ними «лирику», скромному искусствоведу! Это даже смешно, особенно если учесть, что сегодня «не принято» не верить ученым. И все же... не зачеркивается ли в этих утверждениях то обстоятельство, что человеческое общество т о ж е обладает способностью развиваться и совершенствоваться? Хотя мы не знаем конкретных форм функционирования коммунистического общества в планетарном масштабе, можно предполагать, что неразрешимые сегодня проблемы будут тогда решаться как-то принципиально по-иному. Как? Можно

---

* «Film Quarterly», Fall, 1968, p. 59.

* «Литературная газета», 1 мая 1972 года.

** В сб. «Кибернетика ожидаемая и кибернетика неожиданная». М., 1968, стр. 303.

допустить, что и так, как это кажется ученым. Но, может быть, это все же будет поиск в интересах Человека, а не Механического Бога?..

Наверное, это закономерно для определенного этапа человеческой истории — видеть смысл существования в познании мира, — отсюда и вытекает не всегда оправданная авторитетность ученых, то есть людей, познающих материальный мир. Но если считать смыслом человеческого существования познание окружающей нас действительности, то тогда, пожалуй, киборг, а еще лучше — компьютер, состоящий целиком из искусственных элементов, действительно представляется конечным решением всех проблем. Однако как проще всего познать Землю?.. Наверное, содрав с нее леса и поля, осушив реки и моря, превратив ее в пустыню, поставляющую материалы для создания и ремонта носителей «искусственного разума». Может быть, нужно даже разорвать Землю на куски...

Все может быть. Но... вряд ли даже ученые смогут убедить людей, что их предназначение — достичь высокой степени познания и технического умения для того только, чтобы создать мыслящие машины, а самим уйти в небытие. Здесь кстати вопрос: а каков же смысл существования машин? Судя по ЭАЛу,— в абсурде. Если бы Дэйв не схитрил, то был бы подобно своему коллеге вышвырнут с корабля, а ЭАЛ продолжал бы жить, как замкнутый в себе мир, и целью этой жизни было бы поддержание равновесия для жизни вечной. Будучи однажды создан, ЭАЛ более ни в ком и ни в чем не нуждается.

Возможность самоуничтожения психозоя — это, наверное, проблема времени действительной исчерпанности человеческого рода. Сегодня же она наложена на исчерпанность определенной общественной формации и, в сущности, аналогична возможности самоубийства путем атомной войны. Нравится или не нравится «физикам» такое положение, но сегодня любая попытка спроецировать серьезную научно-техническую проблему на картину состояния общества необходимо приобретает социальный смысл.

Кстати, человек потому и человек, что он очень странное создание, и эту его странность не учитывают, когда говорят о машинах, более совершенных, нежели человек. Любопытно, сможет ли компьютер понять, почему человек, знающий «Гамлета» наизусть, ходит на каждую новую его постановку? Или почему люди считают красивыми девичьи косы! Если это компьютеру и не нужно понимать, то тогда элементарная логика говорит, что компьютер — это некое враждебное человеку создание. К такой логике незаметно пришел и подчинился ей Кларк.

Эту логику рассмотрел в фильме «Альфавиль» Жан Люк Годар. Художник, качнувшийся к анархизму в момент «левого взрыва» конца 60-х годов, Годар в раннем своем «Альфавиле» проанализировал рационализм технологического мира и с бóльшей, чем обычно, четкостью сделал вывод о реакционном смысле пророчеств о машинной цивилизации. В фильме показан бредовый и жестокий мир, созданный и руководимый машиной, которая исходит из принципа целесообразности. Людей, поступающих нецелесообразно, машина уничтожает. Например, нецелесообразно горевать по умершей жене — машина приказывает расстрелять вдовца (превратив казнь в красивое зрелище, показывая заодно хорошеньких девушек в «бикини» и балет на воде, что целесообразно для воспитания зрителей). Этот мир сам Годар справедливо назвал «электронным фашизмом», и он решил, что разрушить его легко таким простым человеческим чувством, как любовь.

Годар здесь, конечно, — типичный «лирик». К сожалению, «лирик» отчетливо мелкобуржуазный. С. Юткевич справедливо пишет по поводу годаровского решения спасать мир любовью: «Любовь спасает человечество — это хорошо знакомая философия хиппи, и в ответ на нее французские критики по праву скептически спрашивают: «А будут ли «спасены» коменданты Аушвица или Бухенвальда, носящие в своих бумажниках на сердце фото своих жен и детишек, на которые они с умилением взирают в часы «отдыха»? Они, конечно, не читают Элюара, так как это француз, коммунист, партизан, но ведь и у них

Стэнли Кубрик и актер Малькольм Макдоуэлл во время съемок фильма «Заводной апельсин»

выступают слезы на глазах, когда они слушают Моцарта»*.

Запомним это — Моцарта, вызывающего слезы у палачей. А пока согласимся с тем, что Кубрик тоже «лирик», хотя, очевидно, и другого толка, нежели Годар. Поэтому не удивительно, что в финале у Кубрика «дрогнула рука». Конец фильма кажется скомканным, а мысль — невнятной. Кроме того, в финале возникают вопросы: а почему, собственно говоря, исчезает человечество? И почему космический разум, если он всезнающ, допустил гибель? Не потому ли, что счел свое создание неудачным и теперь исправляет ошибку с приматами превращением Дэйва в сверхчеловека?..

Слишком много вопросов! В поисках хотя бы некоторой ясности обратимся за помощью к Кларку. Когда Кубрик искал сюжет, Кларк предложил ему свой рассказ «Страж», в котором космонавты, встретившись на Луне с сигнальным устройством иноземной цивилизации, возвращаются с известием о контакте на умирающую от атомной войны Землю. Сюжет «Стража» составил «лунную новеллу» фильма и отчасти был использован в финале. Пока еще неизвестно, как шла работа Кубрика и Кларка и насколько режиссер отошел от того, что было сделано за письменным столом. Но отход, конечно, был, о чем свидетельствует роман «2001-й год: космическая одиссея», написанный Кларком после выхода фильма и серьезно от него отличающийся.

Кларк представитель той части писателей-фантастов, которая оперирует строго научными данными. В наши дни эта «жюльверновская традиция» утратила былую популярность. Описание научных откровений, обрамленных незамысловатой приключенческой интригой,— вчерашний день фантастики. Для знакомства с обоснованными пророчествами служит научно-популярная литература. А сферой фантастики, начиная с Уэллса, стали социальные и философские вопросы жизни. И Кларк, интересный популяризатор и футуролог, как писатель, на наш взгляд, строгой критики не выдерживает. Большинство его научно-фантастических книг невозможно скучны из-за многословных описаний технологии. Скучен и роман «2001-й год: космическая одиссея», особенно если читать полный вариант. То, что в фильме показывается часто просто как фон действия, в романе долго и утомительно описывается, приобретая самодовлеющее значе-

* «Искусство кино», 1973, № 5, стр. 141.

ние популяризации техники 2001 года. Поговорка «лучше раз увидеть, чем сто раз услышать» получила на экране неожиданное подтверждение.

Впрочем, роман нас интересует лишь постольку, поскольку он помогает ответить на вопросы, возникающие на просмотре фильма. К сожалению, различия между книгой и фильмом подчас столь велики, что их можно считать совершенно разными произведениями, и поэтому какая-нибудь ясность в книге иногда ничего не проясняет в фильме. (Есть понятие: экранизация «по мотивам» книги; перед нами книга, написанная «по мотивам» фильма). Так, например, столь драматичный бунт ЭАЛа в книге представлен как болезнь, возникающая в результате конфликта между первоначальной запрограммированностью на обслуживание людей и задачей опасного полета, которую он, ЭАЛ, должен хранить в тайне от людей. Бедный ЭАЛ заблудился «в трех соснах» и в буквальном смысле слова обалдел. Вроде бы в книге и снят туман мистики, окутывающий кинематографического ЭАЛа, поскольку в его болезни повинна человеческая недальновидность. Но, пожалуй, возможность психического заболевания компьютера в результате встречи с неразрешимой проблемой звучит нисколько не утешительнее мысли о возможности бунта машины против ее творца.

Финал в книге не менее замутнен, чем в фильме: Дэйв, дематериализовавшись и познав все тайны мира, спешит в виде сгустка энергии на Землю, чтобы предотвратить самоубийство человечества, стоящего на пороге термоядерной войны. Но он должен не спасти человечество, а лишь сделать его подобным себе. В книге есть осторожное рассуждение о том, что ученые допускают три возможности формы воплощения разума: 1) гуманоид, 2) существо какого угодно вида, созданное в ходе эволюции природой, и 3) машина, которая лишь на первом этапе развития использует человеческий мозг. У Кларка высшая форма разума — мыслящая энергия. Хотя Кларк лишь повторил сказанное до него Фредом Хойлом в романе «Черное облако», в его «Космической одиссее» такой финал вызывает недоумение. Да и соображение о «вечности» разделения человеческого мира на враждующие лагери и перманентности «холодной войны» не слишком лестно характеризует автора.

«Лирик» Кубрик, взявшись научить нас «любить машину», одновременно учит равнодушию к человеку. В самом деле, машины создал человек. Но его самого создал какой-то «черный ящик». А если так, то чем гордиться и чего можно требовать от человечества, коль скоро оно просто неудачное изделие внеземного разума, некоей почти божественной силы? И все же Кубрик в конце отвергает «машинную логику», которой руководствуется Кларк (и ряд других ученых), и делает носителем высшего разума — гуманоида!

Понятно, что Кубрик и Кларк социальные условия развития общества заведомо не учитывают, пользуясь при рассмотрении будущего недостаточными в данной ситуации инструментами формальной логики. Это стало особенно очевидно, когда Кларк в начале 1969 года выступил в журнале «Плейбой» с упомянутой статьей «Ум машины», которая много разъясняет в фильме, хотя и не ссылается на него. Заявляя, что мы стоим на пороге нового мира, в котором сверхразумные машины будут управлять людьми, снабжать их всем необходимым и развлекать, Кларк предсказывает будущее, в котором нет места человеку.

Что будут делать люди в таком мире? «Одним из возможных решений этой проблемы,— пишет Кларк, — является описанное в романе Хаксли «Прекрасный новый мир» общество, которое не признает никаких запретов и считает наслаждение высшей целью жизни...» Кстати, утопия Хаксли охотно повторяется сегодня на Западе, часто без указания источника. Например, Маркузе в 1970 году также выступил с пророчеством мира, в котором вечная праздность — «карнавал», по его определению,— станет формой жизни и смыслом существования человечества.

Однако предположение, что человек будто бы может существовать как Homo sapiens, не занимаясь созидательной деятельностью,

вызывает сомнение и у многих западных социологов, Так, Кларк полагает, что «кое-какая надежда на то, что человечество встретит 2200-й год», появится только в том случае, если каждому жителю Земли удастся подняться в своем развитии хотя бы до уровня человека с университетским образованием. Впрочем, разрыв между человеком и машиной будет нарастать, и вскоре «механические отпрыски нашей цивилизации поднимутся на такую ступень развития, которая сделает их цели совершенно непостижимыми для нас». Поскольку от машин будет зависеть существование человечества, то его численность будет ими регулироваться и излишек — уничтожаться. Возможно, признает Кларк, машины вообще сочтут человечество излишним. И сообщает, что на вопрос об оптимальном количестве людей в автоматизированном мире «в одном из расчетов мы получили ответ, равный нулю; математики называют такое решение тривиальным».

Нет нужды накладывать концепции этой статьи на фильм, чтобы понять, что Кубрик экранизировал не скромного «Стража», а соображения Кларка как футуролога, в данном случае занявшего позицию пророка, провозглашающего о конце света. Правда, позиция Кубрика очевидно непоследовательна, а «железная» логика Кларка для него подчас неприемлема. Например, Кларк, полагая, что и в 2001 году сохранится конфронтация СССР и США, логично кончает роман ядерной войной. Кубрик же, сделавший ранее «Доктора Стрейнджлава», эту логику отвергает и вопрос о войне обходит, резонно полагая, что в мире сумасшедших компьютеров и межпланетных полетов даже абсурд будет непохожим на абсурд сегодняшний.

Откликаясь на споры, шедшие вокруг этой картины Кубрика, А. Караганов писал: «При рассмотрении «Космической одиссеи» очень важно иметь в виду не только авторские замыслы и намерения, но и то, что объективно отразилось в самой работе над фильмом, в его драматургии и режиссерской трактовке. «Космическая одиссея»— предметное выражение драмы буржуазного сознания, вернее, тех художников, которые не довольствуются панглосовыми самоутешениями — «все к лучшему в этом лучшем из миров», а всерьез задумываются над бедами современного человека»*.

«Драма буржуазного сознания» органично привела Кубрика к созданию одной из самых мрачных картин десятилетия, которая как бы завершила его личные поиски антиутопии.

Если вспомнить, что Бредбери определил современную западную фантастику как действительность, которая доведена до абсурда, то фильм Кубрика «Заводной апельсин» (1972), о котором сейчас пойдет речь, очевидно фантастический. Впрочем, это многослойный фильм — одновременно и простой и сложный для толкования. В нем бесспорно просты широко использованные «массовые» концепции буржуазной социологии, объясняющей упадок своего общества расколом поколений, бунтом молодежи против технологии и нравственности родителей, неизбежным будто бы одичанием человека в современном мире и т. д., словом, чем угодно, но только не изжитостью его социально-экономических основ. А сложность проистекает из того обстоятельства, что перед нами не иллюстрации к положениям Маркузе, Бжезинского, Маклюэна, а выдающееся произведение искусства, трансформирующее лежащие в его основе расхожие на Западе идеи в эмоционально острые и впечатляющие типические образы.

Многие из тех, кто писал о «Заводном апельсине», обратили внимание на тот факт, что в фильме нет ни одной ситуации, ни одного эпизода, который бы не обосновывался судебной хроникой или фактами повседневной действительности развитых капиталистических стран. Тот мир, который Кубрик датирует концом нашего века, в первоначальных основополагающих чертах существует уже сегодня. Существует не только в частностях,— например, в том, что уже давно ночные улицы больших городов превратились в своего рода джунгли, или что обычной формой «коллектива» подростков стала банда, но и в существенном, в искаженных общественных построениях

* «Искусство кино», 1970, № 5, стр. 168.

и их идеологических оправданиях. По сути дела, в этом фантастическом фильме, полном абсурда, нет обычного фантастического допущения, «что будет, если...». Фильм рассказывает о том, «что будет, когда...».

Когда сегодняшние деструктивные тенденции окончательно выкристаллизируются, человеческое общество превратится в стадо скотов, утверждает Кубрик. В скотов сытых и окруженных сервисом технологической эры. Такие, как Алекс, будут «нормой». Это сегодня он еще кажется бандитом, насильником, грабителем. В «прекрасном новом мире», черты которого так легко угадываются в современной действительности, иначе, чем Алекс, и жить будет нельзя. Алекс заведен или, как нынче принято говорить, запрограммирован именно на такое поведение — насильника и убийцы,— которое соответствует законам выживания окружающей его среды. Можно вспомнить, что у Алекса были предшественники в кино — хотя бы, например, Мишель Пуакар из давнего годаровского фильма «На последнем дыхании».

Начало «Заводного апельсина» ошеломляет серией эпизодов, полных насилия и шокирующих деталей. Кубрик не щадит нервы зрителей, показывая, как развлекается банда очень молодых парней, возглавляемых изысканно жестоким и отчаянным Алексом, еще не успевшим расстаться со школой. Он первым бросается в драку, на женщин, на своих же приятелей, когда они возмутятся из-за его самодурства.

Банды, похожие на банду Алекса, бродят всюду по улицам. Заглянув в пустое кабаре, Алекс и его сотоварищи видят, как их ровесники сдирают с попавшейся им девчонки одежду. Алекс свистит, и две банды схлестываются в жестокой драке. Не из-за девчонки — просто такие банды ведут нескончаемые драки за первенство на улице, за «самоутверждение»,— кстати, и это было показано в кино не раз. Потом последует бешеная гонка в автомобиле, против хода движения, когда встречные машины, стремящиеся избежать столкновения, будут переворачиваться, вспыхивать, врезаться в деревья. Потом — разгром виллы писателя. Потом — отдых в кафе, где Алекс и его компания нацедят из сосков гипсовой «кормилицы» по стакану молока с наркотиками...

Алекс не выродок и не сверхчеловек,— это надо подчеркнуть, ибо потому-то фильм и ударяет по нервам, что зло в нем представлено как обыденность. Алекс — заурядный отпрыск рядовой четы обывателей, живущей в удобной квартире в одном из стандартных железобетонных домов, ими застроены окраины всех современных городов. У Алекса вполне приличные папа и мама — где-то работающие (мама на фабрике), довольные достигнутым благополучием, проводящие вечера у телевизора, глядящие, как это делают и нынешние «предки», на буйного сына со смиренным недоумением.

Вернувшись домой, Алекс бросает в ящик стола награбленное — деньги и часы, он похоже в них не нуждается, так как скопилось у него всего немало, однако он отбирает все что можно не только у жертв, но и у приятелей. Затем достает из другого ящика здоровенного питона — своего экзотического и единственного друга — и ставит в стереомагнитофон кассету с записью Бетховена. Питон в качестве кошки или собаки — не придумка Кубрика; сейчас такие «комнатные животные», как разные пресмыкающиеся, крокодилы, отвратительные ящерицы, вошли в моду на Западе. А тот факт, что Алекс любит Бетховена — ровно ничего не значит.

Известно, что среди эсэсовцев и гестаповцев было немало любителей и знатоков серьезной музыки. Гитлер, например, ценил Вагнера. А в Освенциме, там, где было умерщвлено 4 миллиона человек, существовал замечательный симфонический оркестр, созданный отнюдь не для издевательства над заключенными, как кто-то счел и написал, но для удовлетворения запросов палачей-меломанов. Бетховен в сочетании с Алексом — один из острых «аттракционов» Кубрика, демонстрирующий ту мысль, что знание истории культуры и умение наслаждаться искусством нисколько сегодня не мешают людям быть циничными и жестокими.

«Заводной апельсин»

Для самого Алекса Бетховен обернется кошмарной пыткой. Это случится позже, когда он, преданный приятелями, попадется на убийстве женщины и очутится в тюрьме. Там ему предложат свободу с тем условием, что он пройдет «перевоспитание» по методу некоего доктора Бродского, заключающееся в создании идиосинкразии к насилию, сексу, любым актам агрессии. Делается это аналогично тому, как лечат алкоголиков: вводят в организм специальный препарат и потом заставляют смотреть фильмы со сценами насилия, вырабатывая отрицательный условный рефлекс. Одной из лент будет гитлеровская хроника из Освенцима, озвученная лагерным оркестром, и именно на ее просмотре у Алекса выработается непереносимое отвращение к Бетховену.

«Завод» общества будет смыт лекарством Бродского, и «перевоспитанный» Алекс начнет жить по другой программе — добряка, не способного дать сдачи, боящегося прикоснуться к женщине. В присутствии министра и крупных чиновников министерства внутренних дел Алекс проходит экзамен: к нему подходит обнаженная девица — он отшатывается, его бьет парень — он принимается в ответ лизать ему ботинок... «Человеку необходимо иметь выбор,— объяснил Кубрик свой замысел,— быть хорошим или плохим, даже если он выбирает последнее. Лишить человека возможности выбирать — значит, обезличить его, сделать из него «заводной апельсин»*. Был ли у Алекса выбор — это еще вопрос, но теперь он превратился из агрессора в жертву, явно неспособную существовать в мире зла и всеобщего насилия.

Алекс пойдет домой, но около его стариков пристроился молодой человек другого склада, этакий ласковый паразит, заявляющий Алексу, что тот потерял право находиться под родительским кровом, и выгоняющий его. Нищие старики, которых он когда-то терзал, набрасываются на него и, может быть, убили бы, если бы не подоспели полицейские. Ими оказываются бывшие члены его банды, имеющие на него «зуб» и знающие о его теперешней неспособности дать сдачи. Увезя Алекса за город, они методично и жестоко избивают его. При этом один из полицейских говорит: «То, что раньше мы вытворяли, рискуя головой, теперь можем делать на законном основании».

Все завершит пытка, которой его подвергнет писатель, тоже бывшая жертва «прежнего» Алекса. Алекс забыл, что когда-то со своей бандой напал на эту виллу, избил хозяина так, что тот стал инвалидом, а его жену затерзал до смерти. И вот пришел час расплаты. У писателя, конечно, есть право на месть. Но беда в том, что в мести этот интеллектуал

* «Sight and Sound», Spring, 1972, p. 12.

ничем не отличается от бездомных, выживших из ума от горя и нищеты стариков,— иначе говоря, он уравнивается с животными. Больше того, он не только жестоко мстит,— хотя должен был бы понимать, что мстить «перевоспитанному» Алексу — это все равно что судить и наказывать умалишенного,— он еще помогает своим коллегам с телевидения делать грязную политическую игру, в частности, против министра, санкционировавшего «перевоспитание» Алекса.

Писатель и его столь же интеллигентные коллеги хотят доказать, что министр и доктор Бродский не имеют права «лишать людей свободы выбора». И доказывают: заперев Алекса в мезонине, они на полную мощь проигрывателя включают Девятую симфонию Бетховена. Обезумевший от пытки Алекс выбрасывается из окна...

Здесь возникает вопрос: когда Кубрик говорит то, что думает — давая интервью для «Сайт энд саунд» или показывая циничных интеллектуалов, рассуждающих о «свободе воли» в момент убийства? Впрочем, может быть, здесь и нет противоречия: «свобода воли» необходима человеку, в этом Кубрик не сомневается и потому об этом говорит, однако он знает и то, что сегодня преступления прикрываются самыми высокими словами, и это показывает в фильме.

Вернемся к Алексу, который случайно остается жив. В госпитале он сам, папа и мама с радостью узнают, что рефлекс Бродского устранен врачами по требованию министра внутренних дел, напуганного кампанией против него, и он стал прежним, «нормальным» Алексом, рисующим в своем воображении новые яркие картины «сверхнасилия».

Очевидно, фильм утверждает, что человечность исчезла в мире, мораль разрушена, людей ничто не интересует, кроме секса и насилия. И нет никакого выхода, никакой возможности исправить содеянное! «Заводной» человек Кубрика, каким бы ни был завод — уже не человек.

Алекс может повторить то, что сказала Л. Меррику, автору документального фильма «Мэнсон», одна из участниц этой кошмарной банды: «Вы сделали нас такими, какие мы есть. Нас воспитывало ваше телевидение и кино. Мы воспитывались на передачах типа «Дым из дула», «Путешествие с пистолетами», «ФБР», «В бой...». Алекс тоже «сделан» определенным обществом. «Напомним, что все общества, включая самые богатые,— заметил социолог Р. Арон,— воспитывают тех людей, которые им нужны»*. Показывая запрограммированность Алекса, Кубрик, тем не менее, не выходит на позиции истинного критика общества, уродующего человека.

Сегодня критика буржуазного общества, ведущаяся как бы «изнутри» его, существует по крайней мере в двух видах. Одна критика, опирающаяся на демократические симпатии художника, имеет целью спасти массы от растлевающего влияния буржуазной идеологии, найти и защитить реальные человеческие ценности. Но есть и другая, мы бы сказали — негативная критика того же общества, представители которой чаще всего исходят из априорного признания буржуазного строя вершиной цивилизации и в его разложении, которое вскрывают подчас с полной беспощадностью, видят закат общей человеческой культуры, гибель всего человечества. Такие критики, не видящие закономерности движения человечества к коммунизму, выступают только в качестве разрушителей, что делает их творчество зачастую объективно не менее антигуманным, чем у прямых защитников и апологетов империализма.

Нам представляется несомненной принадлежность Кубрика, выходящего в ряд самых выдающихся художников современного кино, к критике негативной, к критике, порождающей у зрителей не протест, но смиренную мысль о... самоубийстве. В самом деле, три его последних фильма — это три части или три варианта нового апокалипсиса. Зло и весело, со всей силой своего немалого таланта, зачастую явно, как говорили в старину, гаерничая, Кубрик явно усугубляет и делает более очевидной общую атмосферу духовного неблагополучия современного Запада.

* R. Aron. The Dialectics of Modern Society, N. Y., 1968, p. 106.

Т. Балашова

Переведено с языка романа

«Бомаск» («Beau Masque»)
Авторы сценария Бернар Поль, Жан-Патрик Лебель, Ришар Борэнже (по одноименному роману Роже Вайяна). Режиссер Бернар Поль. Оператор Вилли Любшанский. Художник Морис Колассон. Композитор Андре Одейр. Производство «Синема Энтернасьональ корпорасьон» (Франция).

Текст романа, превращаясь в текст киносценария, проходит сквозь беспощадный фильтр: отсекаются целые сюжетные линии, прорубается диалог, исчезают — чтобы возродиться зрительно — портретные характеристики, описания пейзажей и интерьеров. Слово укрупняется и требует простора — только так возможен эффект смыслового резонанса, когда произнесенная фраза «поддержана» жестом, взглядом, цветовым контрастом. Французскому режиссеру Бернару Полю, взявшему за основу книгу Роже Вайяна «Бомаск», нелегкий труд перевода с языка романа на язык кино, бесспорно, удался.

В фильме, подобном этому, многословие было бы особенно губительным. Ядро сюжета — забастовка на текстильной фабрике могущественной ветви одного из 200 семейств, Летурно-Эмполи. Противостояние классовых лагерей. Противостояние человеческих характеров. Стоило задержаться на пояснениях, мотивировках, социальной предыстории хищнического клана — и фильм соскользнул бы на рельсы дидактики.

«Бомаск» же, реализованный Бернаром Полем, обращается с текстом экономно, выражая идею контраста преимущественно зрительно.

Бесконечные ряды станков, напряженные лица ткачих, внимательные глаза, настороженно следящие за нитью. Одна реплика, да и то шутливая, сконцентрировала многодневную усталость. «Чтоб сбежать с этой каторги, готова даже замуж!» — кричит, перекрывая шум станков, бедовая Маргарита.

Сероватые будничные краски, господствующие в цехах и толпе рабочих, торопливо струящейся через заводские ворота, сменяются кричащими, вызывающими тонами, когда появляется юная прожигательница жизни Натали Эмполи или ее мачеха Эмили Прива-Любас. Рыжая шевелюра Натали на кроваво-красной спинке кожаного кресла; броские купальные ансамбли на фоне золотого песка и синего моря; ослепительно белый брючный костюм на плоскости слепой, без окон, стены.

Полон трагического смысла цветовой контраст в сцене демонстрации: праздничная колонна спускается по узкому шоссе меж зеленых холмов.

Единство, достигнутое в процессе упорной ежедневной борьбы, сейчас, в этот миг демонстрации, кажется, предвещает только победу. Причем победу легкую, эффектную, пьянящую чувством братства.

И вдруг в кадре — сплошная черная краска: плотная цепь полицейских поперек шоссе; маниакально застывшие фигуры; широко расставленные ноги. Еще раз смена кадров: демонстранты — полиция, полиция — демонстранты. Всего на секунду — именно в тот момент, когда трое смельчаков-активистов, отделившись от своих, шагнули навстречу черной стене мундиров — кадр другого сюжетного плана: банкет по случаю столетнего юбилея фабрики, пена шампанского, изысканные туалеты, улыбающиеся лица. Не важно, к о г д а пенилось шампанское — часом раньше или днем позже; зрителю ясно, что здесь, среди улыбок и подобострастных приветствий готовился разгром демонстрации. Снова — черная стена мундиров и два четких жеста, выполненные одновременно всей вымуштрованной цепью: рывком надвинут на лицо защитный пластмассовый козырек, рывком подняты вверх дубинки. Победа, которая казалась такой близкой, получила трагическую отсрочку. Для зрителя финал забастовки — смерть молодого итальянца, именем которого назван фильм — Марио, по прозвищу Бомаск, то есть Красавец.

Главных героев в фильме, как и в романе, два — Марио-Бомаск и Пьеретта Амабль. Они вполне равноправны. Кстати, переводчики романа на русский язык не изменили его смысла, вынеся в заглавие имя героини. Пьеретта появляется в кадре первой и до конца приковывает наше внимание. Такой женский характер — самостоятельность, непринужденность, самозабвенная преданность делу пролетарской солидарности — и побудил в свое время Роже Вайяна взяться за перо.

Поселившись в савойской деревне Гранж-О-Ван близ текстильной фабрики, Роже Вайян попадает в среду, раньше мало ему знакомую, и скоро восхищенно делится своими открытиями: «Отныне только рабочий класс, класс восходящий, производит... человеческие типы, именовавшиеся некогда «породистыми»; качества, которые по языковым традициям продолжают называть «аристократическими», можно найти сегодня только в среде рабочего класса или тех, кто сражается рука об руку с ним... Если в феодальном об-

ществе героем романа по преимуществу являлся рыцарь, то героем современного романа должен быть борец за коммунизм». И наконец, о Марии-Луизе М., послужившей прототипом для Пьеретты Амабль: «Глядя на нее и слушая ее споры с товарищами, я думал о том, что сегодня ни одна молодая женщина из буржуазной среды или аристократического круга, кого мне довелось знать, не могла сравниться с Луизой достоинством и благородством осанки, манерой говорить — и это было закономерно».

Разные герои увлекали потом Вайяна, но к характерам вроде Пьеретты он испытывал до конца своих дней трогательное, слегка удивленное восхищение. Совсем незадолго до смерти писатель передал автору данной статьи текст своего эссе «Хвала политике» — своеобразный гимн людям, которые в политической борьбе за справедливость сами становятся чище, ярче, духовно богаче.

Все эти черты бережно сохранены в образе режиссурой фильма. Актрису (Домяник Лабурье) не назовешь красавицей: милое, но усталое лицо, серьезный, часто грустный взгляд, бессменное ситцевое платьишко для цеха, задорно-короткая юбчонка в складку — для выходных; примелькавшаяся стрижка — то ли под гаврош, то ли просто давно без укладки. Гордая осанка и бьющая через край энергия. Без нажима, тактично режиссер дает почувствовать бремя ответственности, лежащей на Пьеретте и не позволяющей ей падать духом. Она — секретарь местного Объединения профсоюзов ВКТ и член комитета секции Коммунистической партии — должна продумать все: какие подобрать слова, чтобы убедить ткачих выступить против несправедливых увольнений, как ответить на ухаживания молодого хозяина — Филиппа Летурно, чтобы, приняв его помощь, сохранить доверие подруг; что предложить стачечному комитету; что потребовать от высокомерной мадам Эмполи. Квартира Пьеретты — будничный штаб классовой борьбы, которая не кончается с окончанием стачки или демонстрации. Добиться снижения тарифов или замены станков, повышения зарплаты или пособий для многодетной семьи — Пьеретта привычно и радостно берется за все, добиваясь, как правило, победы.

Естественное жизнелюбие, начисто утраченное женщинами его круга, искушает Филиппа Летурно: его тянет к Пьеретте какая-то тайна, что-то загадочно-здоровое и мудрое. Ради ее похвалы он готов идти против своего класса.

В романе поведение Филиппа мало мотивировано. Роже Вайян с самого начала заставляет его — заместителя директора по кадрам — хвалить коммунистов, подписать петицию против своего же концерна, передать в руки рабочих материалы, разоблачающие его семью, и т. д. Фильм снимает эту «особую» позицию Филиппа внутри препринимательского клана, объясняя внезапность его решений только неожиданной для него самого влюбленностью. Он защищает рабочих лишь пока заворожен черными глазами Пьеретты. Его сводная сестрица Натали права: реплики Филиппа — «пообщаться с рабочим классом не мешает», «коммунисты понятливее нас», «я презираю хозяев, которые пользуются своим положением» и т. п., — лишь утонченная форма паразитизма, средство сохранить и капиталы и чистую совесть.

«Бомаск»

Полярность интересов предпринимателей и рабочих доказана фильмом беспощадно. Доказана всей логикой сюжета и киномонтажа. Поэтому когда к финалу режиссер, словно не доверяя языку кино, зовет на помощь обстоятельный словесный комментарий и вводит дидактической голос за кадром, основная мысль фильма начинает терять энергию: неловко подводимые подпорки дополнительных разъяснений грозят опрокинуть все здание.

Если логика развития образов Пьеретты и Филиппа Летурно несколько размыта местами излишне многословным текстом, то образ Марио-Бомаска от начала до конца выдержан в хорошей сценической манере.

Бомаск предпочитает вольную профессию шофера, курсирующего между молокозаводом города Клюзо и деревней Гранж-о-Ван. Кропотливая воспитательная работа, которую

ведут на фабрике Пьеретта, Кювро, Миньо и другие активисты профсоюза, вообще кажется Бомаску пустой забавой. «Когда подопрет, будут бастовать без вашей пропаганды»,— насмешливо бросает он. Но создатели фильма не захотели оттенять «стороннюю» позицию Бомаска, тот анархистский огонек, который все время вспыхивает в Бомаске — герое романа. Беседа Бомаска с участником Сопротивления Визилем в машине, когда по лицам героев как бы скользят тени воспоминаний, зримо объединяет бывалого ветерана и азартного паренька. Это единство подчеркнуто и финальными кадрами: старик Визиль бросается на выручку Бомаску против целой группы полицейских. Актер Луиджи Диберти ведет роль Бомаска с легким юмором, без напряжения. Оказавшись вдали от родины, итальянец Марио быстро сдружился с жителями Клюзо, его приветливо встречают и пожилые крестьяне и кокетливые девчонки. В Марио-Бомаске все естественно: и шутливые насмешки над заседающими активистами, и серьезные переговоры с фермерами, отправляющими по его просьбе фрукты забастовщикам, и озорные комплименты прекрасному полу, и робкая, по-мальчишески застенчивая любовь к Пьеретте. Наверное, режиссер какого-нибудь секс-боевика с радостью «забрал» бы к себе взгляд Бомаска, когда тот поднимает из травы лицо и смотрит на Пьеретту. В этом взгляде столько жадного желания, столько страха, что оно будет отвергнуто, столько надежды на взаимность, что, право, поражаешься: да могут ли человеческие глаза с р а з у выразить так много р а з н ы х чувств?

Эмоциональный мир Бомаска весь на контрастах: совсем серьезен он, присоединяясь к демонстрации —«Я пойду с вами!» А полчаса спустя, схватив пожарный шланг, он отбивает товарищей от полицейских струей воды и безудержно хохочет — так смешны ему кувыркающиеся под струей уродливые черные фигурки в мундирах. Вот только что, ослепленный ревностью, он кричит Пьеретте слова оскорбления, но не проходит и десяти минут, роняет нежно: «Извини меня...» Авторы фильма сделали Марио помоложе, чем в книге, оставив в стороне его предысторию опытного застрельщика стачек, из-за чего ему и пришлось покинуть родину. Мальчишеский облик Бомаска в фильме делает естественной и его эмоциональную горячность, и нескрытое уважение к Пьеретте, которая — хотя и выглядит девчонкой — знает о жизни больше: на ее плечах и заботы о сыне, с отцом которого рассталась и ответственность за большой, разноголосый фабричный коллектив.

Образ Бомаска действительно самый удачный в фильме — лаконизм речевого рисунка, экспрессивность движений и мимики, удивительная внутренняя гармония при неустойчивости южного темперамента. Здесь режиссер и сценарист особенно последовательны в реализации мудрых законов перевода с языка романа на язык кино. Пожалуй, фильм труднее было бы назвать именем героини: Бомаск притягивает к себе объектив даже тогда, когда на первом плане Пьеретта.

Продвигаясь от романа к фильму, создатели «перевели» и стрелки времени — передвинули действие к нашим дням.

Роже Вайян опубликовал книгу в 1954 году, рассказав о событиях, которые взволновали его тогда же в Гранж-О-Ван. Фильм смотрится так, словно действие происходит во Франции семидесятых годов. К специальной модернизации режиссер не стремится. Но ведь именно сегодня стали действительно массовыми увольнения, именно сегодня французский пролетариат, идя наперекор монополиям, яростно выступает против закрытия (под предлогом модернизации) заводов и фабрик, повторяя слова Пьеретты: «Мы не хотим, чтобы технический прогресс стал нашим врагом». Разве не такова логика локаутов и классовой борьбы, развернувшейся в семидесятые годы на заводах РАТО, ЛИП, Пежо, Рено? Плакатами, которые несут в фильме товарищи Пьеретты — «Non aux licenciements!» — «Нет увольнениям!»— покрыты сегодня стены десятков промышленных предприятий Франции. Под этим лозунгом проходят забастовки по всей Франции.

Кадры из фильма, переснятые журналом «Нувель критик» в одном из номеров 1973 года, казалось, воспроизводили сцены недавних битв полиции со студентами и рабочими. Вот почему критика писала, что в фильме использован «эффект узнавания»: ситуации, детали оказывались одинаково характерными и для стачки 1953 года и для массовых волнений конца 60-х — начала 70-х годов.

Бернар Поль вспоминал, как уличные съемки в эльзасском промышленном городке неожиданно сплелись с происходившими там событиями: городок был взбудоражен очередной волной увольнений, и демонстрацию, «сыгранную» для фильма, многие восприняли как действительное выступление трудящихся, тем более что в массовке участвовали почти все уволенные.

Фильму ничего не надо было «подновлять». Классовая борьба приобрела в 70-е годы настолько острые формы, что стачка в текстильном королевстве Клюзо и не может «смотреться» иначе, чем объявленная здесь и сегодня.

Актуален и еще один аспект фильма. Бомаск — итальянец.

К семидесятым годам проблема «чужой» рабочей силы приобрела в Европе невероятную остроту, провоцируя конфликты и социальные и национальные. Эта сила дешевле, бесправнее, хозяевам выгодна, товарищам по заводу опасна. Униженное положение иностранных рабочих за последнее время не раз становилось предметом серьезных обсуждений. Равноправия для трудящихся всех национальностей требуют сегодня все без исключения декларации ВКТ.

Фильм и эту тему не стремится акцентировать — иначе авторы наверняка ввели бы эпизод романа, где жестоко соперничают, а потом объединяются рабочие-итальянцы с рабочими-североафриканцами. Но в современной ситуации — когда для Франции это поистине открытая рана — достаточно двух-трех эпизодов фильма (расистский возглас белокурого хулигана: «Здесь, кажется, предпочитают итальяшек?!»; заботливые советы товарищей Бомаска — тебе лучше не ввязываться, полиция охотно отыграется на иностранце...), чтобы они прозвучали громко, полновесно. Может быть, все тот же метод экономии выразительных средств? Подчеркни режиссер эту линию, заостри он ее больше, чем позволяет закон искусства,— и она вдруг начнет терять силу, вместо того, чтобы набирать ее.

Бернар Поль предвидел опасности, которые поджидали его на пути реализации «рабочей темы». Ведь за плечами лежал уже опыт борьбы за фильм «Время жить». До того, как картина получила право дубляжа на другие языки и Приз Союза кинематографистов СССР на VI Московском международном кинофестивале, ее упорно замалчивали, хотя там еще не было ни забастовок, ни демонстраций. Только будни маленькой рабочей семьи и трудное прозрение Луи Люнелли. Около двух лет энтузиасты показывали его лишь в клубах и случайно подвернувшихся помещениях; около двух лет прокатные фирмы не подпускали ленту к большому экрану. Мучительно далась победа.

«Бомаск» грозил еще большими неприятностями. Кто потерпит, чтобы с экрана подстрекали к забастовке? Прежде всего объявили круговую поруку хозяева текстильных фабрик: и в том городке, где поместил действие Роже Вайан, и во многих других текстильных империях режиссер получил решительный отказ. «Всякий раз, под предлогом соблюдения общественного порядка меня вежливо выпроваживали за дверь»,— вспоминал Бернар Поль*.

В результате внутрифабричные сцены отсняли... в Югославии.

Создавая «народный фильм, фильм для народа», Бернар Поль искал самый доходчивый язык —«простой, прямой, точный. Легко понятный»*; искал те точки опоры, которые позволят ему установить контакт с аудиторией, где будут ткачихи и шоферы, шахтеры и металлисты. Слова благодарности после первого просмотра «Спасибо тебе, Бернар, за правду о рабочих!»— подтвердили, что точный язык найден. Теперь надо выходить на широкую аудиторию. К счастью, прокат принял «Бомаска» охотнее, чем «Время жить». Слава первого фильма предвещала прибыль. К тому же очень изменилась сама Франция: интерес к рабочему классу, как показывают социологические анкеты и литературная продукция, возрос небывало. Фильму обещан большой экран. Но завоюет ли он широкую публику? Ни для кого не секрет, что инерцию вкуса преодолеть трудно. Разве не привык французский зритель следить на экране за развлечениями сибаритов или подвигами гангстеров? «Ведь если составить статистику героев французского кино с точки зрения социально-профессиональной принадлежности, получим картину прямо противоположную реальности»**. Захочет ли зритель и в зале размышлять над проблемами, которые мучают ежедневно? «Бомаск» взял и этот барьер. Французская пресса писала, что неожиданный для многих успех фильма у широкой публики — «знак глубоких перемен в политической обстановке... Теперь не так-то просто выставлять по любому поводу пугало красной опасности»***. Президентские выборы 1974 года, где почти половина взрослого населения страны отдала голоса левому блоку, свидетельствовали, что красный цвет стал символом борьбы за правду для миллионов французов. Радостное оживление Пьеретты, шагавшей в первом ряду демонстрантов: «Я не ошиблась... Клюзо хочет жить... Все как один скандировали «Нет увольнениям!». Потом поднялся «Интернационал». Победа казалась мне бесспорной...»— сегодня имеет под собой реальную, твердую почву.

Победа еще ближе сейчас, еще осязаемее. Но за нее еще гибнут парни и девушки, оставляя черные рубцы в сердцах любимых. И тем, кто живет с этой болью, и тем, кто ничего пока не знает о цене, которой покупается победа, нужны фильмы Бернара Поля. Нужны книги, пьесы, киноленты о людях трудного счастья.

---

* «Литературная газета», 30 января 1973 года.

* «Nouvelle critique», février, 1973.
** Там же.
*** Там же.

Е. Григорьев

Романс о влюбленных

«Романс о влюбленных». Сергей Никитин — Е. Киндинов, Люда — И. Купченко, Трубач — И. Смоктуновский

Часть третья

Возвращение

А между тем... А между тем — морская гвардия не тонет.

Сквозь льды, сквозь снег, сквозь поземку — переваливаются две фигуры. Одна падает. Другая останавливается. Возвращается к ней. Взваливает на плечи, медленно бредет дальше.

Они замотаны в какие-то тряпки, на лицах — повязки от слепящего снега. Оба тяжело дышат.

— Сережа... оставь меня, вдвоем нам не дойти...

— А... Альбатрос, все шутишь... А у меня нет сил...

По снежному полю петляет человеческий след, петляет и обрывается. Неподвижно лежат двое. Тишина. Снежное безмолвие.

Одна фигура зашевелилась, поднялась. Наклонилась над другой.

— Эй, Альбатрос... вставай... петухи пропели... Слышишь... петухи пропели...

Склоняется над Альбатросом. Укутывает его. Взваливает неподвижное тело на плечи, делает первый шаг. Качается.

— Мать... Мама... Братья... Отец... Таня!

Бредет по снегу, медленно переставляя ноги.

— Нет сил идти... и не исполнен долг. Морская гвардия не тонет...

За его спиной появляется самолет. Стремительно приближается, снижаясь. Никитин останавливается, прислушиваясь и не понимая.

Самолет с ревом проносится над головой.

— Э-э,— кричит Никитин хрипло и падает от слабости.

Самолет исчезает. Снова тишина.

— Альбатрос... Слышишь, Альбатрос, мы победили.

Альбатрос молчит.

— Мы вернемся... Мы возвращаемся...

Над океаном, над кромкой льда, вдоль скалистого берега, над занесенными снегом просторами скользит тень вертолета.

Непонятная борозда... Непонятные следы... Две безжизненные фигуры.

Одна из фигур зашевелилась, подняла голову, тяжело села на снег. Упала.

А вертолет уже сел, и от него бежали люди. Уже обступили. Уже наклонились. Уже укутали. Уже совали фляжку в безжизненные губы. Уже несли к вертолету.

Никитин открыл глаза.

— Кто вы и откуда?— наклонился над ним командир.— Можете сказать?

Никитин молча смотрел на него, тяжело зашевелил губами, выговорил:

— Здравия желаю, товарищ капитан второго ранга.

— Что?.. Кто?..— командир не может прийти в себя.— Никитин?.. Не может быть... Альбатрос?— смотрит на другого.— Но год назад... погибли.

— Не имели права, товарищ капитан второго ранга, присягу принимали. Мы живы. Морская гвардия не тонет. Пока в сознании... докладываю: нас вынесло... обломки унесло... мы зазимовали. Альбатрос был ранен, я около него... потом пошли, и вот вернулись... раньше не могли...

— Раньше!!! Вот — воины, вот — моряки, вот — настоящие мужчины, вот — люди! Я знал, я чувствовал, не мог я доказать, но верил, не может настоящее вот так легко уйти из жизни. Вы живы, и в этом правда, логика и суть.

— Проклятая зимовка... Как Альбатрос?

— Он без сознания, — говорит врач. — И истощен, но жив и цел. И вне опасности.

— Так... Обо мне: бред надвигается, и, если не вернусь оттуда, не сообщайте матери, чтоб не хоронила дважды... Передайте, что выполнил я долг, что я любил их...— Задыхается и торопится.— Девушке моей... Пусть будет счастлива, найдет другого... Если сын родится у нее, если сможет именем моим... часы — вот эти — подарок адмирала — ему... чтоб знала, служил я честно, и имя, данное

Начало см. «ИК», 1974, № 8.

отцом и матерью, не уронил... Пусть носит это имя — легко и гордо...

— Он истощен и обморожен... Срочно ампутировать...

— Никитин,— командир склоняется над ним,— брат мой, мой любимец... Мы тебя спасем...

— И слово дайте моряка, что никаких предсмертных ампутаций... Я выдержу... а ноги мне нужны...— теряет силы,— проклятая зимовка... мы победили... прощайте... снег...— откидывается, начинает бредить,— снег... и музыка играет... облака и солнце... снег... Таня... не уходи... где ноги... снег...

— Бредит, — врач поднимает голову. — А у того все цело, весь укутан, заботливо, как матерью.

— Вот она — морская дружба... Несите!— командир выпрямляется.— Он был рожден и вырос моряком, с душой и сердцем... О, как жесток ты, океан, к своим любимцам...

Матросы:

— Товарищ военврач, кровь, сердце, жизнь, что нужно? Мы готовы.

— Таня... Таня...

По коридору госпиталя идет адмирал в окружении врачей и офицеров.

— Шесть месяцев он бредил,— докладывает главврач,— кричал, стонал и затихал, и снова начинал метаться. Случай необычайный. Шесть месяцев сражалась жизнь со смертью,— останавливается перед палатой.— Жизнь победила! Старшина Никитин победил. Он жив и поправляется.

— Счастлив конец,— адмирал входит в палату.

— Гвардии старшина Никитин...

— Отставить. Ваш адмирал, — адмирал пожимает руку.— Садитесь. К сожалению, не мог вас видеть раньше, старшина. К вам не допускали. Кто ваш отец и мать?

— Отец — отец мой, мать — моя мать.

— Достойный сын родителей. Горжусь, что есть такие моряки и сыновья.

Адмирал встает. За ним — Никитин. Один из офицеров, по знаку адмирала, подает ему коробочку с орденом.

— Как адмирал и как отец — спасибо!— вручает орден.— Поздравляю!

Он отступает на шаг и делает под козырек...

За ним — остальные.

Аэродром. Самолет разворачивается на взлетной дорожке.

Остановился. Взревели моторы.

Самолет разбегается, отрывается от земли.

И вот он вернулся.

Вот он едет по родному городу. Остановка. Он вышел из автобуса, зашагал по улице.

Улица изменилась: новые дома, другие дети, незнакомые прохожие.

Он вступил на свой двор и улыбнулся.

Двор ждал его, и Трубач стоял на своем месте и играл на трубе.

— Трубач! Здорово, мой приятель! Соскучился я по тебе!— оглядывается.— Трубач играет, значит, город жив!

Ему отвечают неуверенными улыбками.

— Что-то не пойму тебя, Трубач. Что-то уши заложило... Печально ты играешь,— обращаясь ко всем,— а я вернулся! И город весь на шее у меня висит от счастья! Приветствует!— Трубачу:— Ну, здравствуй, я вернулся!

— Здравствуй, друг!

— Ну... поцелуемся.

Обнимаются. Моряк, раскрывая руки,— ко всем:

— Я вернулся. Ваш моряк!

Оглядываясь, опускает руки, поворачивается к Трубачу:

— Что случилось? Почему такая радость?

— Шрам,— Трубач дотрагивается до его лба.— Седина. И орден...

— Ну так что, орденов иль шрамов ты не видел. Кто старше нас — их у них побольше. Что нового, что изменилось?

— Изменилось... Время.

— Ах, время. Но я не изменился. Зачем?— смеется.— Родители все те же. До свиданья, друг. Увидимся! — ко всем: — Я жду вас в доме!

Он поднимается по лестнице.

Он останавливается перед дверью.

Звонит. Долгий звонок.

Дверь открывается — на пороге мать.

— Мама!

— Мой сын!

— Мама, я вернулся!

— Мой сын!..

— Что ты плачешь, мама?

— Эти слезы старые, сынок, вот здесь они стояли... — кричит:— Дети, мальчики! Ваш брат вернулся!.. Мой сын...

Выбегают братья, наваливаются на Моряка, и втаскивают его в дом, подпрыгивают, и бегают по комнатам, и снова кидаются к брату.

Моряк оглядывается, трогает рукой стены, стол, шкаф, часы.

— Я дома, дома... Мама, я дома! Как странно. Нет, не странно, я хотел быть дома, и вот я дома.

— Дети! Откройте двери, столы раздвиньте — пусть все приходят, пусть разделят с нами наше счастье. Радость легче пить вместе! — кричит:— Дети, ваш брат вернулся! Мой сын...

— Мама, я же обещал, и я вернулся. Морская гвардия не тонет, мама! Это наш устав!

— Садитесь все за стол.

— Сейчас.— Моряк берет букет, идет к двери.— Я мигом... Мне, кажется, кого-то не хватает.

— Мой сын,— говорит мать медленно. Братья молчат.— Туда... ты не ходи. И выслушай, ты уже мужчина. Будь тверд... Там... Там — гнездо чужое... голубка с голубем... Тебе там делать нечего, мой сын...

— Вот как?.. А я ломаю голову — что такое?

— Садись сюда — здесь твой дом, мать твоя и братья. Придут твои приятели, друзья.

— Меня там ждут. Я обещал вернуться и слово выполню.

Он вышел во двор. Посмотрел. Все тоже смотрели на него.

Старый Почтальон выговорил тяжело:

— Остановись, Моряк. Куда идешь ты?.. Чужое счастье — чужое.

Моряк улыбается ему, достает ракушку.

— Она на дне лежала. Я нырнул. А тут — акула, и на меня кричать. А я ей говорю: «Для дяди Васи — подарок». Успокоилась. «Ну ладно,— говорит,— тогда давай». Что в доме вашем? Все ль в порядке? Я рад за вас! Привет им от меня!

— Все шутишь?

— Да, привычка. Мой дом открыт. Я жду.

Трубач остановил его.

— Ты куда?

— Туда,— ответил и спросил сам: — Ты был здесь?

— Здесь,— ответил Трубач.

— Ладно,— сказал Моряк.

У дома Девушки хоккеисты остановили его.

— Привет, ребята. Давно не видел вас. Я вернулся и жду всех в дом, поговорим и старое вспомянем. Споем и как положено все остальное...

Он хочет пройти, но капитан останавливает его.

— Моряк, послушай... Тебе мы рады.., Но, понимаешь... Как тебе сказать...

— «Как сказать»?.. Короче, я тороплюсь.

— Здесь... чужое счастье... понимаешь...

— Я к девушке иду. Своей.— Показывает букет.— Она меня ждала, и я вернулся. Чужого счастья мне не надо, есть свое!

Хоккеисты, обнимая его за плечи:

— Моряк, что делать? Ты опоздал.

— Что делать? — Моряк смеется.— Разве я на гонках? Что за мелодрама? «Будь тверд — ты опоздал». Вы что, ребята?.. Я сам в тетради переписывал стихи и песни, но сейчас мне не до смеха, я спешу — мой стол накрыт и ждет меня.

Хоккеисты сдвигаются плотнее. Капитан, заглядывая в глаза моряку:

— Моряк, нам грустно, но опоздал ты. И делать тебе нечего... здесь.

Моряк отступает назад, оглядывается на собравшуюся толпу.

— «Я опоздал». Действительно, весь город, шутники, философы, поэты, все — «карр» да «карр»... Ребята, хватит, флот есть флот... Дорогу!

Он отстраняет хоккеистов и проходит вперед.

Он звонит.

Дверь открывается. На пороге — Любимая Девушка Моряка.

Он обнимает ее. Целует.

— Здравствуй. Вот твои цветы.

Она потрясена.

— Ты?

— Я, я,— смеется.— А это — ты. А это — мы с тобой. Мы встретились.

— Это — ты! Ты!.. — она трет лоб, цветы падают у нее из рук.— Ты вернулся... Ты!

— Ты меня ждала,— Моряк собирает цветы.— И я вернулся, что странного?

Они проходят в дом.

— Ждала?! Да!.. Плакала... как это было долго... бесконечно... — поднимает глаза на Моряка.— И дождь, и дождь, и дождь... и птицы улетали... сплошная осень. А ты ушел и не вернулся, ты погиб, хотя мне обещал вернуться... Я кричала, плакала, рыдала,— у нее в глазах стоят слезы,— все на свете!.. Так долго!.. Так бесконечно!.. И ушла к тебе!.. А ты — вернулся.

— Куда ушла? Все просто: ты ждала, и я вернулся. Как обещал.

Появляется матушка. Увидела Моряка, замерла, прислонилась к двери, по лицу побежали слезы.

— Сережа!.. Господи, живой!.. Вернулся, мальчик! — тянет к нему руки.— Дай, я обниму тебя, сынок!.. — плачет.— Господи, какое счастье.

— Полно, полно, все позади! — обнимает и успокаивает ее Моряк.— Не надо плакать, я вернулся.

— Да, да, Сережа,— плачет.— Орден... шрам... и седина.

— Собирайтесь, идемте!

Матушка плачет.

— Куда, Сережа?

— Куда идти? Здесь мой дом, мой муж, я уже другая. Той — нет...

— Что?.. Другая?.. Муж?.. Я перед тобой!

Мать рыдает, выбегает из комнаты.

— Все другое. Другое тело, сердце, и голос, и глаза — все другое... А ту, я ее помню. Как она ждала!.. Как плакала!.. А птицы улетели, а в них охотники стреляли и стреляли... а птицы плакали и падали на землю, и умирали. Девушка ждала, не дождалась и умерла.

Он молчит. Он ждет. Он ждет еще. Он ждет других слов.

Она поднимает голову. Смотрит ему в глаза. В ее взгляде — печаль, боль, сострадание... и все...

Моряк отшатнулся, заметался по комнате.

— Что за мода? Что за наваждение? Все острят, какой-то бред! Все каркают!.. Все хоронят! Где я был? Гулял? Я долг свой исполнял, и я его исполнил! — показывает орден и шрам.— Я вернулся. Я полз по снегу, десять раз старуха смерть в лицо мое смотрела, а я кричал ей — у меня присяга: я обещал, и я вернусь! — старается успокоиться.— Так в чем же логика? Где она? Где право, где порядок? Справедливость где?! В чем суть вещей, где мирозданье? Что — для чего? Где жизнь и смерть?.. Все опрокинулось!.. Понабежали псы-брехуны, вороны, воронье: «она ждала, не дождалась и умерла»,— зло смеется,— а я им так скажу: «Плевать на них, на всех. На их нытье и карканье. На вой, на визг!» Я жив и я люблю! Морская гвардия не тонет!.. Пойдем!..

Он хочет поцеловать ее, но она отстраняется. Он хватает ее за плечи.

— Мне больно.

— Поцелуй.

Она качает головой, пытается высвободиться, ей неприятно.

— Разве ты не видишь, я другая, Сережа...

— Поцелуй!.. Поцелуй, и вспомнишь... Погибну без тебя... Хочешь, чтоб я умер?

— Я не могу, я жена другого.

— Другого?.. Ты? Нет!.. — и опять просит: — Поцелуй меня и вспомнишь, что нет.

— Мне больно... — она высвобождается.— Ты груб... Тот был другой. Он не мог просить, не мог он унижаться. Любовь не просят.

Она смотрит на него... долго-долго. У него

опускаются плечи, повисают руки. Они молчат. Он говорит тихо.

— А я прошу...

Раздаются шаги. Входит Игорь. Приветливо смотрит на гостя.

— Здравствуйте! Гости у нас?..

Жена, как сомнамбула, представляет мужчин друг другу:

— Это Игорь... А это... Сергей...

Сергей машинально пожимает руку.

Хозяин улыбается вежливо, и тут до него доходит, кто стоит перед ним.

— Сергей?! Вы живы? Вернулись?! — вновь протягивает руки.— Здравствуйте, я очень рад. Я столько слышал! Таня, стол накрывай! Гость!..

Моряк берет девушку за руку:

— Столы уже накрыты. Пойдем, нас ждут, нельзя задерживать...

Хозяин медленно каменеет.

В дверях снова появляется мать, прикрыв рот от ужаса.

Женщина оглядывается на мужа.

— Мне больно.

Муж делает шаг вперед.

— Оставь ее.

— Что? — не понимает Моряк и нежно оборачивается к Женщине.— Я сделал тебе больно? Прости.

Он гладит ее по волосам, и от этого женщине становится еще труднее.

— Игорь, оставь нас.

Муж смотрит только на жену, видит и слышит только ее. Моряка для него не существует.

— Ты так хочешь? Ладно... Я буду ждать тебя, любимая!

— Любимая?! — Моряк в бешенстве кидается к нему. Мать успевает встать на его пути.— За это слово ты заплатишь. При мне, при мне говорить ей о любви!..

Мать держит его и плачет.

Хозяин стоит неподвижно.

Моряк, словно ударившись, останавливается и что-то гаснет в нем, он опускает руки.

Муж некоторое время смотрит на него, на жену. Затем — выходит. Лицо его непроницаемо.

— Как все болит! — у Женщины катятся слезы.— Как больно! Вот здесь, и здесь, и здесь... И голова — кругом. Оставь меня! Я ничего не знаю...

— Пойдем,— говорит устало Моряк.— Нас ждут.

— Что ты говоришь, Сережа? — мать хватается за дочь.— От мужа? Куда? Уходи, Сережа. Не надо мучить их. Ну, что же делать?.. Что же делать, милый? Покорись!.. Судьба!.. Чужое счастье...

Моряк стоит посреди комнаты. Его шатает.

— Судьба? Покориться?.. Никогда!..

А мать и дочь смотрели на него, как он стоит один, один, смотрели и плакали. И плакали.

Моряк поднял на них усталый взгляд.

— Я жив еще... И я еще... Не умер... И я еще вернусь...

И он обернулся в дверях, обернулся не на них, на свое прошлое, на свою юность.

— Я знаю.

Он вышел на улицу.

Два брата ждали его. И другие люди, которые знали и любили его.

Он прошел мимо них, мимо хоккеистов, мимо братьев и никого не заметил.

Он шел и ничего не видел. Он просто шел, не зная и не помня, куда он идет.

А люди, которые шли за ним, ждали его.

И его брат, тот, что был постарше, заглянул ему в лицо, чтобы напомнить о себе, но он — не увидел его. И брат сказал ему:

— Брат, нас ждут.

Он посмотрел на него и не расслышал.

— Что? Кто ждет?

И остановился, и повернулся, и опять пошел к тому дому.

И опять прошел мимо всех своих знакомых, приятелей, друзей, не заметив их. И никто из них не пытался остановить его.

Тогда младший брат догнал его и сказал ему:

— Столы накрыты, брат, нас ждут...

И он так же непонятно посмотрел на него и ничего не ответил. Он опять повернулся и опять пошел. Потом он остановился посреди

своего двора, глядя себе под ноги. И было очень тихо.

Все его знакомые, приятели, друзья стояли вокруг него и не знали, как помочь ему.

И так они стояли долго.

Потом Трубач поднял трубу и заиграл. И труба запела, заплакала, зарыдала. И это была лучшая песня Трубача. Это была песня друга, это была песня сердца друга. И это сердце страдало. И никто в городе не помнил, чтобы он так играл.

И Моряк услышал эту песню.

Он поднял голову и увидел Трубача, и увидел своих друзей. И тогда он вспомнил, что он вернулся, и они ждут его.

И он слабо улыбнулся. Он медленно подошел к Трубачу. Он положил руку на плечо своему другу. Он сказал ему тихо:

— Здравствуй, Трубач, я вернулся.

Потом он посмотрел на всех, и вздохнул глубоко, и собрал силы, и улыбнулся всем сразу, и крикнул, подняв руки:

— Ребята, я вернулся!

И они кинулись к нему, его друзья, которые любили его и которые гордились им. Они подняли его на руки и понесли его к дому.

И он собрал все силы, и вдохнул весь воздух, и улыбнулся, и крикнул городу.

— Я вернулся, ребята!

И он показывал свой орден, и снова улыбался, и снова собирал силы, чтобы крикнуть:

— Этот орден ваш! Он ваш! Я вернулся!

И его мать стояла в окне. И улыбалась. И протягивала руки. Но почему у нее такие темные и печальные глаза?

Ночь. Город спит. Полная луна висит над крышами как часовой.

В доме Никитиных все спят. Лунный свет мягко льется в окно. Тишину нарушает только бой часов.

Мать не спит. Слушает. Думает.

Из соседней комнаты слышен стон.

Мать проходит туда, склоняется над своим старшим сыном. Он стонет во сне. Лицо его мокро от слез. Мать вытирает их. Сын просыпается, долго не может понять, где он.

— Кто здесь?

— Мать твоя, мой сын.

— Что ты плачешь, мама?

— Я плачу по тебе!

— О мертвых плачут, а я — живой! Иди, усни, я буду спать. Спокойной ночи.

— Сын мой.

— Что?

— Сын мой, я теряю сына.

— Почему ты теряешь сына, мама? Опять загадки?.. Вот он я — живой!

— Ты видишь эти слезы? Их не было. Эту седину, ты видишь?. В сердце у тебя нет ничего дороже, чем старая любовь?

— Есть. Но она — моя любимая.

— Я не узнаю тебя.

— Я так изменился? — садится в кровати.

— Посмотри кругом, сколько разных дел, занятий. Найди себе — для сердца, для ума и для души, для чести!

— Что же дальше?

— Неужели только в этом смысл — любовь. Будь мужествен, жизнь богаче...

— Согласен. Понятно, не только в этом смысл.

— Сын, но что поделать. Ты оглянись вокруг, как много девушек... Взять хотя б Ларису...

— Логично, Лариса хороша... «Как много девушек вокруг»... Так просто... Да, мама... Ты хочешь, чтоб я умер?..

— Сын мой...

День. Он стоит у окна. Курит. Смотрит перед собой. Лицо его тяжело и неподвижно.

Звонок. Трубач пришел.

— А, — кричит он чрезмерно громко и весело,— загуляем, запоем?

И он трясет гитарой и сумкой, из которой торчит бутыль и вислоухий щенок.

И они сидят за столом, и Трубач играет на гитаре.

Неистов и упрям.
Гори, огонь, гори...

И он через стол толкает рукой в плечо задумавшегося друга.

На смену декабрям
Приходят январи...

Поют они оба. А дальше — снова поет один Трубач. Моряк замолкает, и улыбка его ухо-

дит, и тает, и мысли где-то далеко-далеко...

— Серега,— откладывает Трубач гитару.— Серега, — кричит он.

— А? — приходит в себя Моряк и улыбается.

— Выпьем,— кричит Трубач и наливает стаканы.

А Моряк смотрит, как качается темное вино в стакане, и ставит стакан на стол и снова смотрит куда-то сквозь Трубача.

И тот берет его стакан и водит им перед лицом Моряка, но тот не реагирует, и тогда Трубач подхватывает щенка и бросает его на стол. Щенок лает.

— А-аа-а-а,— радуется Трубач, размахивая руками, стараясь шуметь как можно больше.

Моряк смотрит на щенка, берет на руки, гладит и отпускает на пол.

Вечером он бродит бесцельно по комнатам.

Берет газету. Садится за стол. Разворачивает. Тут же переворачивает. И бросает обратно.

Подходит к телевизору. Включает. И тут же, забыв, отходит к окну.

Опять мечется по комнате.

Останавливается перед фотографией отца, долго смотрит на нее.

Телевизор заговорил, запел. Затем засветился экран.

Он подошел к нему. Посмотрел.

Где-то кто-то пел хором. Он переключил.

Где-то была война, падали бомбы, горели дома: передавали «последние известия». Он переключил.

Где-то кто-то с кем-то играл в хоккей. Он переключил.

Стал щелкать обратно.

Выдернул вилку из розетки. Затем уже выключил телевизор. И вставил вилку обратно.

Походил по комнате. Постоял перед отцом. Надел бушлат. И вышел.

Он выходит из дома. Наглухо застегнут бушлат. Кулаки в карманах.

— День добрый,— говорит Старый Почтальон.— Счастье вам и дому!

— Спасибо, вам так же.

— Какое солнце, какие облака,— летит из дальнего окна, это — та самая соседка, которая любила комментировать «облака и солнце».— Что? — язвительно спрашивает она.— Уже устал? Разочаровался?

Моряк оглядывается на небо.

— Конечно, все в порядке, — и солнце и облака.

У ее подъезда он останавливается. Ждет.

От окна к окну проносится это известие.

Дом затаился.

Накрапывает дождь. Он стоит неподвижно, откинув голову к стене и прикрыв глаза.

Подъезжает машина, останавливается напротив него. Выходит Игорь, с ним его друзья, хоккеисты.

— Добрый день.

— Ты-то мне и нужен.

— Что тебе угодно?

— Что ты украл.

— Ты сам не слышишь, что ты говоришь... Успокойся,— поворачивается.

— Ах, как удобно — «успокойся», и пошел: все шито-крыто,— грубо останавливает его.

— Я не буду с тобой ругаться.

— Не будешь?..

Игорь, тихо и сдерживаясь:

— Не хочу.

— Вор!

Собираются люди.

— Какой позор,— говорит Старый Почтальон.— Какое оскорбление!

— Игорь! — оборачивается капитан команды.— Как ты терпишь?

— Какой позор! — усмехается Моряк.— Так смой его. Слышишь, что люди говорят?

— Друзья,— Игорь поднимает руку, желая утихомирить страсти.— Прошу вас быть честнее, чем сказанное слово! Он влюблен и одинок... И будем справедливы! Он сам не слышит, что он говорит.

Моряк приходит в ярость.

— Ты... — не может подобрать слов,— ты... ты... — захлебывается.— Как ты благороден! И все, вся логика? Ловко!.. Нет, ты будешь драться!.. — резко толкает его в плечо.

— Я не буду драться... Я... не... хочу!.. Не буду! Приди в себя, подумай, кто мы, и кто она, подумай, разве можно украсть такую женщину!.. — берет его за плечо.— Разве можно?.. Иль ты ее тогда украл?.. Ее ты оскорбляешь, не меня... — ко всем: — Давайте разойдемся,— поворачивается и уходит.

Моряк остается один, некоторое время не может прийти в себя.

— Мудрецы: все всё знают, всё оправдают, всё залижут, всё правильно, всё справедливо, а кровь течет!..

Он срывается с места, догоняет Игоря, заступает ему дорогу. Бросает монету под ноги.

— Ну, живо: шайбу, шайбу!..

У Хоккеиста темнеют глаза.

— Уши заложило тебе от крика собственного.

— Я говорю, что вижу, а не плету плетень, как ты. Я сделал ее женщиной, а ты...

— Довольно!.. Я все понял. Все слышал, что ты говорил. Что дальше, хочешь драться?

Появляется младший брат Моряка.

— Брат, брат, остановись!

— Ты вор, я это громко говорю.

— Ладно...

— Брат,— младший брат хватает Моряка за руку,— остановись, что ты говоришь?.. — поворачивается к Игорю,— он вне себя, он не понимает, он не он... Брат, брат, пойдем!

— Молчи, ты еще дитя,— Моряк отстраняет его.— Ты будешь драться наконец?!

— Буду. Поиграем в эту глупость,— снимает пиджак, передает его Старому Почтальону.— Ты оскорбил меня, мой дом, мою жену. Будем драться!

— Раскачался... Ну слава богу, еще не все потеряно!

— Брат, остановись. Это же позор!

— Уйди.

— Ты не прав, и ты бесчестен. При всех я говорю, чтоб слышали. С тобой я буду драться.

— По очереди, есть правила, друг мой. Сначала — он.

— Нет, я.

— Нет, он. И хватит.

Появляется Альбатрос.

— Мой снежный брат, мой сотоварищ! Кого я вижу? Друга!

Моряк, счастливо, чуть не плача от одиночества:

— Друга! Альбатрос, хоть ты встань рядом — спина к спине, устал я быть один.

— Ты не прав, мой брат! Я все оставил, чтоб прийти сюда, спасти тебя, как ты меня однажды: ты от смерти, я — от бесчестия.— Он обнимает Моряка за плечи, пытается увести.— Уйдем отсюда. Ты не прав. И извинись! И честь Никитиных и флота не роняй.— Он берет пиджак Хоккеиста и передает его хозяину.— Прости его и будь великодушен. Мы все любили, а у любви — две стороны, как у медали.

Хоккеист надевает пиджак.

— Я не питаю к нему зла. И вот моя рука.

Моряк в бешенстве кидается на него, но Альбатрос держит его.

— Его рука?! Нет, я брезглив! — Альбатросу, с иронией:— «Мой брат! Мой снежный брат!..» Довольно снега, довольно воспоминаний! Долг выполнен, и все, что было, то прошло! И прошлым жить, по электричкам шляться и байки петь — я не желаю! Я жив, и я люблю. И я желаю драться за любовь!

— Ты не благороден,— качает головой Альбатрос,— раньше был ты вежливей. Откуда, где ты научился много говорить? Забыл закон наш: «Молчанье — мужество».

— Знаю я закон: живи для всех. Он с детства мне известен. Я для всех, а кто же — для меня? Будем драться!..

— Я не позволю тебе себя ронять, пока я в разуме,— заступает ему дорогу.

— Эх... Альбатрос...— Моряк в ярости.— Третьим становись! Все в очередь, и больше нет вопросов! Все — друг за другом! И хватит...

— Остановись, Моряк! — это Трубач.— Остановись, товарищ!

Моряк долго смотрит на него, медленно выговаривает:

— И ты... Трубач! Вот как!.. Опять все правы... Чтоб было хорошо... Всем!.. Я должен умереть, вот — ваша справедливость...

Туда вернуться?! Откуда я вернулся сюда?! Быть погибшим и любимым под памятником, чем живым средь вас?.. Во имя всех... Ладно, пусть будет так, как лучше для других...

Поворачивается и медленно уходит.

Старый Почтальон печально качает головой.

— Какое зрелище, какое запустенье... Обугленные головешки, и ветер воет... там, где еще вчера — цветы цвели и женщины смеялись.

Моряк уходит. За ним следует его младший брат. Неожиданно Моряк поворачивается, кричит, еле сдерживая слезы:

— Кто здесь берег меня, когда я там сражался, за вас, за всех! Кто?.. Мало вам? Я должен? Задолжал? — еле сдерживается, чтобы не разрыдаться. Срывает бушлат, кидает его.— Мало вам? Возьмите! — срывает одежду.— Я не должник! Я никому не должен!.. Если я один, так пусть будет так... я выпью!..

Старый боевой товарищ, друг, Альбатрос, кидается к нему на помощь, хватает его, встряхивает, пытается привести в сознание.

— Но если ты один, то разве это ты?

Моряк смотрит на него, узнает, слышит.

— Все правильно! Все гармонично!.. Но кровь течет,— прикладывает руку к сердцу.— И так болит, так жжет!.. За что меня?.. Где я виноват? Что я не сделал?.. В чем провинился?.. Как больно!

Появляется Женщина.

Моряк, с последней надеждой:

— Она... Пришла...

Женщина пробивается сквозь толпу.

Моряк кидается к ней навстречу.

Женщина обнимает его за плечи.

— Ты!.. Остановись.. Ради всего, ради облаков и солнца, ради того, как плакала другая, которая ждала, и год был осенью, и птицы улетали — остановись,— она берет его за руки.— Опомнись... Или я заплачу...

Он держит ее за руки.

— Ты плачешь?

— Да... — кивает она головой.— Господи, как больно!

— Ты узнаешь меня? — он вытирает ей слезы.

— Да, узнаю... Он мой любимый, он мой муж...

— Я слышу... — он тихо улыбается и вытирает слезы на ее лице. Моряк поворачивается к Хоккеисту.— Игорь, вот моя рука! Будьте счастливы!

— Вот моя!

— Альбатрос!.. — пожимает Альбатросу.— Мой брат!!.. Трубач!.. Дядя Вася... Я вас люблю! Я с вами!..

Он поворачивается и уходит. Он старается идти твердо, но его шатает. Он вздрагивает, сгибается, как от удара, и, закрывая лицо, бежит через улицу. Слышно рыдание. Моряк падает. Встает. Делает несколько шагов и снова падает.

Брат спешит к нему на помощь.

— Брат!.. Уноси... Брат твой умирает... Спасай... Все кончено!..

И он закрывает лицо руками, и сквозь пальцы текут слезы.

Брат, потрясенный:

— Он плачет! Брат мой плачет! Кто обидел моего брата?

— Не суетись,— останавливает его Альбатрос,— здесь есть постарше.

Женщина опускается перед Моряком.

— Ты плачешь?..

— Прощайте... — Моряк улыбается сквозь слезы, глаза его закрыты.— Я ухожу к той, которая ждала и ждет...

Брат:

— Что он говорит? Он плачет и улыбается...

Альбатрос, отстраняя всех от Моряка, выпрямляется над толпой:

— Юноша, брат твой умирает.

— Но он же дышит.

— Не он, другой, вода уходит. А песок остался... Любовь ушла. Дом опустел.

Альбатрос обнажает голову. За ним — остальные.

— Я видел, как пылают города, как тонут корабли, как смерть приходит к людям... Но как любовь сжигает!.. Какой огонь!.. Какая ярость!.. Какая светлая и гордая печаль!.. И счастлив тот, кто зарожден в любви и кто родился человеком! Кто жизнь

прожил, как миг, как крик: «Да здравствует любовь!..» Труби, Трубач!

Трубач трубит.

Альбатрос, брат, Старый Почтальон, Капитан, Хоккеист и другие поднимают Моряка на руки и несут по улице.

Печально и гордо поет труба. Все новые и новые люди присоединяются к процессии. Все новые и новые окна распахиваются в домах.

Процессия заполняет улицу до краев.

В последний раз прощально звучит труба.

Ночь. Тьма.

Только одна труба.

Часть четвертая

Новоселье

Длинный, черный, безмолвный ракорд. Долгий и бесконечный. Неожиданно мелькает осенний день. Какие-то смутные звуки, и снова темнота.

И в этой темноте какое-то бормотание, будто кто-то приходит в себя, кто-то ищет себя и не может найти.

И неожиданный, глухой, незнакомый голос, объявляющий остановку.

— Следующая остановка — «Школа».

Мигнул зимний пейзаж, белый, с падающим снегом.

Снова утомительный провал памяти.

— Следующая остановка — «Универмаг».

Вспыхнула и заиграла знакомая картина Первомая — флаги, оркестры, демонстрация.

И опять темнота и неясный говор пассажиров в автобусе.

— Следующая остановка — «Конечная».

Руки водителя Никитина на руле автобуса.

Его твердый тяжелый подбородок.

Его застывшие глаза.

Его лицо.

Конечная остановка. Двери открылись. Люди вышли. Двери закрылись.

Вышел он. Отбил маршрутку. Сверил часы. Вернулся. Накрапывал дождь.

Он достал сверток, развернул газету, достал бутерброды. Термос. Отвинтил крышку.

Дождь усилился. Очередь переступала с ноги на ногу, поглядывала в сторону автобуса. Впереди стояли женщины с детьми.

Он поел, свернул газету. Завинтил термос. Убрал. Откинулся.

В окно постучали. Он протянул руку и отодвинул стекло.

— Товарищ водитель, скоро поедем?

Он посмотрел на часы.

— Через три минуты,— сказал он и задвинул стекло.

Лег грудью на руль. Задумался.

Дождь все усиливался.

Да, он не умер. Душа его страдала, и боль иссушила ее. Но он продолжал жить. Время, казалось, остановилось, и он не мог вспомнить, что происходило и происходит с ним. Он так же работал, встречался с людьми, с родственниками, с приятелями, он улыбался или смеялся, когда смеялись другие, он был таким же надежным товарищем и хорошим сыном, и только глаза у него стали другими.

Шло время. Месяцы. Годы. Ему было уже под тридцать. Он стал взрослым. Страдания сделали его мягче и добрее, он научился прислушиваться к чужому смеху, застенчиво радовался постороннему счастью. Проходили месяцы, годы. Шло время.

Весна. Ледоход. Через древний город, мимо новых домов, мимо старых церквей, мимо Кремля по реке плывут льдины.

Громко кричат мальчишки, спеша захлебнуться весенним воздухом, и звонко, радостно, по-весеннему раздаются их крики.

Они кричат так, будто никогда до них не было никакой жизни и никаких стариков вокруг, и они — первожители на земле, и в их беспечных криках, похожих на весеннюю пробивающуюся траву, новое начало и новая надежда.

А взрослые стоят на набережной, смотрят на лед, на уплывающую зиму, на уходящее время и счастливо вслушиваются в звонкие детские голоса и улыбаются тихо.

Уже тепло, и ветерок незлой, легкий,

и потому можно снять кепку и постоять так, с открытой головой. Молча и неподвижно.

Весна.

Никитин стоит на набережной, смотрит на лед. Бегают возбужденные мальчишки. Рядом стоят незнакомые люди. И эти незнакомые люди вдруг кажутся пронзительно знакомыми и очень дорогими. И это ощущение счастья и близости заставляет его улыбнуться.

Крутится пластинка. «Мир с тобой» — поет Мирей Матье.

Он слушает ее у прилавка магазина. Пластинка кончается. Он ставит ее снова.

— Вам нравится?

— Что?

Он с удивлением поднимает голову, и с удивлением замечает, что перед ним стоит девушка-продавщица.

— Да,— выговаривает он медленно,— а вам?

Девушка смущена.

— Мне тоже.

Теперь он слушает и видит пластинку, и ее руки, ее форменный халатик.

Он поднимает глаза и видит вырез на груди, голубую жилку на шее, мягкий овал лица, золотистые волосы, дрогнувшие губы, опущенные ресницы.

Девушка чувствует его взгляд, непроизвольно тянет руку и стягивает воротничок халата. Поднимает глаза.

— Вы что-то сказали? — спрашивает она и улыбается, и это — как надежда.

И поет Мирей.

Он молча качает головой.

И она смущенно заливается краской. И отходит.

Он видит, как она разговаривает с покупателями, как двигаются ее руки, как она улыбается, как она поправляет волосы.

Она поворачивается на его взгляд и неуверенно улыбается ему.

И он тоже пытается вспомнить — что это такое...

Майские праздники прошли, отгремели. Отшумели знаменами через мосты.

Утро красит нежным светом...

И старые знакомые слова песни, как нахлынувшее детство, и дети на плечах родителей, с шариками среди флагов, счастливые, как все дети.

Он стоит перед распахнутым шкафом. Заглядывает в зеркало, подбирает галстук. Он возбужден.

Мать и младший брат с удивлением наблюдают за ним.

— Так ничего?! — говорит он,— Нет, плохо.

Берет другой галстук.

— Модно? Немодно?

— Возьми с красной полоской.

— Да? — говорит Никитин.— Да? А прическа у меня не короткая?

Он смотрит на себя в зеркало.

— Короткая?

Мать старается говорить медленно:

— Все равно не отрастет. А короче не надо.

— Короткая,— говорит он снова,— какой-то глупый, идиотский вид,— и очень расстраивается.

— Очень хороший вид,— говорит мать спокойно,— нормальный вид.

— Нормальный? — спрашивает он с надеждой у брата.— Нормальный?

— Нормальный,— отвечает брат.

Но Никитин все же недовольно вздыхает.

— Орден надеть?

— Не знаю, — говорит брат растерянно.— Ты куда идешь?

— В театр.

— В театр? — переспрашивает потрясенный брат.— Это зачем? У вас что, культпоход какой, да?

— При чем тут культпоход? — сердится брат.— Сам. Нет, с орденом неудобно. Подумают, что хвастаюсь.

— Ты заслужил его, ты заслужил его честно,— говорит мать.

— Да? Ты считаешь, можно?

— Давно мы в театр не ходили,— замечает брат.

— Нет,— говорит Никитин, решив окончательно,— орден — это орден.

Он надевает плащ и, вспомнив, возвращается от двери, улыбается матери.

— До свиданья, мама. Я буду поздно.

Он целует ее.

— До свиданья, Сережа.

— Что облака и солнце,— трогает он брата за плечо.

— Пока,— говорит брат.

И он, счастливый, уходит.

Он идет по улице, в руках у него цветы. Он идет быстрым шагом, он торопится, потом он бежит, и опять переходит на быстрый шаг, и снова бежит. Прохожие обращают на него внимание, и он смущенно улыбается им.

Минутная стрелка на больших электрических часах показывала без двадцати семь.

Он стоит под ними. Ждет. Волнуется. Перекладывает цветы из руки в руку.

Уже без пяти, когда он видит ее. И он торопится ей навстречу. Она останавливается и испуганно смотрит на него.

— Что случилось? Что случилось, Сережа? — спрашивает она.

— Люда! — с трудом выговаривает он.— Люда!

Он берет ее за руку и отводит в сторону.

— Я боялся, что ты не придешь.

— Но ведь еще нет семи,— говорит она, еще не понимая его.

— Понимаешь, понимаешь... — сбивчиво начинает он,— я вдруг испугался, я вдруг подумал, что ты можешь не прийти... — Он берет ее за руку.— Люда! Я давно хотел тебе сказать... Выслушай меня! Люда, я люблю тебя...

Он выговорил все. Он выдохнул это слово. И еще раз, набрав воздух:

— Я люблю тебя. Люда...

И заторопился, заспешил.

— Я все сделаю, чтобы ты уважала, чтобы ты полюбила меня...

— Сережа, милый, ты самый хороший, самый добрый, самый красивый...

— Правда, правда? Для тебя, да? Для тебя?

И она тоже сказала ему тихо, глядя ему в глаза:

— Я люблю тебя, Сережа.

— Объявляю вас мужем и женой! — торжественно раздается под сводами зала.

Звучит запись «Свадебного марша» Мендельсона.

— Новобрачные, поздравьте друг друга!

Новобрачные поздравляют: целуются.

Родственники, друзья поздравляют новобрачных.

Они обмениваются кольцами.

Невеста — в сшитом на заказ, белом свадебном платье. Жених — в купленном темном костюме, с орденом на груди.

Он тщательно выбрит, красив. И счастлив.

За его спиной — его мать, братья, Альбатрос.

И они очень любят его.

Знакомый Уважаемый Тамада поднимается над столом.

— Дорогие друзья! Давайте выпьем эти два небольших бокала вина за большую и долгую счастливую жизнь жениха и невесты!..

— Горько! Горько! — кричат гости.

— Горько!

Играет оркестр.

Танцует Уважаемый Тамада.

Танцует мать жениха.

Свадьба.

Но почему так невесел младший брат жениха?

Зима. Новый район города. Каркасы строящихся домов. Башенные краны.

Муж и жена перед строительной площадкой. Заметно, что молодая женщина ждет ребенка.

Он вытягивает руку:

— Вот там... — говорит он,— наши окна. Видишь?

— Вижу... — говорит она счастливо и прижимается к нему.

За их спинами медленно катятся вагоны и платформы бесконечного товарного состава.

Универмаг. Супруги Никитины стоят у прилавка.

— Это дорого, Сережа,— говорит она,— мы не поднимем.

— Поднимем,— говорит он упрямо.— Девушка, покажите нам, пожалуйста, артикул № 318...

Они выбирают материал на занавески.

Здесь же у прилавка, среди других покупателей, рассеянно толкается приятель Никитина, Витя, по прозвищу Трубач.

— А, ты! — говорит он. — Здорово! Здравствуй, Люда! Здорово, ребята!

— Здравствуй, Витя!

Женщина извиняюще улыбается:

— Я пока посмотрю,— и оставляет их одних.

Приятели отходят.

— Ты чего здесь? — спрашивает Трубач.

— Занавески подбираю.

— А-а... — говорит Витя-Трубач и рассеянно озирается, — квартиру получаешь? Это хорошо!

— А ты чего здесь?

— Да вот хожу, смотрю что купить: все хорошо жить стали, нельзя отставать. Ты куда пропал?

— В Афганистане два года загорал.

— Романтика?

— На кооператив зарабатывал. Ты как?

— Как все. Не отстаю, кручусь, вот видишь, смотрю, что купить.

— Играешь?

— Иногда. Увиделись бы, посидели, поговорили... Как морская гвардия, не тонет?

— По-рядок! Я очень счастлив, Трубач, у меня будет ребенок.

Трубач покивал головой. Улыбнулся.

— Я очень соскучился по тебе. Не хватает.

— Я позвоню. У тебя по-прежнему две девятки?

— Они. Звони. Будь здоров! Поклон Люде.

— Пока. У тебя-то как? Женился? — кричит Никитин вдогонку.

Трубач оглядывается. Толпа застит ему, и он смущенно улыбается и делает несколько шагов назад.

— Есть,— Трубач кивает головой и показывает два пальца. Двое. Лариса и Таня,— и он улыбается, кивает и уходит.

Никитин еще что-то хочет договорить приятелю, еще что-то сказать, но тот исчезает в толпе.

Подходит Люда, жена Никитина.

— Сережа, возьмем все-таки те... а лет через пять другие купим. Нам не поднять.

— Поднимем. Я хочу сейчас. Ничего, заработаем.

Никитин стоит в стеклянной будке телефона-автомата. Что-то говорит в трубку. Внимательно и напряженно слушает.

Около будки — его мать и братья. Следят за выражением его лица. Ждут.

— Пожалуйста,— говорит он в трубку,— Людмила Никитина... Никитина... Что... Сегодня ночью... да... пожалуйста...

И он ждет, замирая около трубки. Переступает с ноги на ногу. Вытирает пот. Неуверенно улыбается своим.

— Да, да, слушаю. Дочь! — говорит он потрясенно.— Сорок девять сантиметров... Дочь... Чего? Спасибо!.. Спасибо...

В трубке гудки. Он рассматривает ее с удивлением. Вешает на рычаг и выходит из кабины, глупо улыбаясь.

— Дочь,— говорит он и не понимает, что с ним.— Дочь!

Мать и братья целуют его.

— Дочь! — он топчется на месте и не знает, куда идти и что делать,— дочь... сорок девять сантиметров...

Новый район. Новые дома, похожие, как братья. Мачты электропередачи. Всюду следы строительства: развороченная земля, искореженная арматура, искрошенные бетонные плиты, следы бульдозера.

На автобусной остановке стояло несколько человек: братья Никитины, Трубач, еще один незнакомый рыжий парень. Рядом лежали набитые рюкзаки и сумки. Тут же — гитара и футляр с трубой. Стояли, ждали.

Вокруг — ни деревца, ни души, никого. Только слышно, как где-то за домами работает компрессор.

Вдоль дороги тянулась железнодорожная насыпь. С нарастающим воем приближалась электричка. Пробежала. Снова стал слышен компрессор.

Наконец — автобус. Он не торопился, покачиваясь по щербатому от дождей и машин асфальту.

Подъехал. Хлопнули двери. Вывалился, обвешанный сумками, Альбатрос. И автобус укатил.

— Чего ж ты опаздываешь? — сказал старший Никитин.— Здорово.

— Детей на утренник водил. Узнаешь потом... Здорово. Здорово. Подрастают. Уже такие начали вопросы задавать. Здорово.

Он поздоровался со всеми за руку. Рыжему еще добавил: «Иван Васильевич».

— Петр,— сказал Рыжий.

— Очень приятно.

Это почему-то удивило Рыжего.

— Пошли?! — сказал старший Никитин.

— Пошли...

Подняли вещи и двинулись в сторону домов.

Открыли дверь. Вошли в квартиру. Прошли на кухню; аккуратно, в ряд, поставили вещи вдоль стены. Петр и младший Никитин тут же начали распаковывать мешки.

Хозяин возбужденно прошелся по комнатам, вернулся на кухню, на ходу сбрасывая рубашку.

— Сейчас.

Альбатрос глянул на его крепкую загорелую фигуру, хмыкнул.

— Соскучился...

Хозяин достал план, развернул, расстелил на полу.

— Здесь будут полки,— он показал на стены,— надо двенадцать дыр... здесь будет плитка...

— Ясно,— сказал Альбатрос.— Давай сначала осмотрим территорию... Продолжайте,— сказал он остальным.

Трубач, насвистывая, уже стягивал рубашку через голову.

Прошли в комнату. Альбатрос огляделся.

— Обои неплохие.

— Мне не нравятся.

— Подожди год,— Альбатрос потрогал обои,— пока усадка, потом новые поклеешь. Тебе не все равно?

— Нет! Не хочу,— сказал хозяин, протянул руку, схватил за отстающий край и рванул.

— Ясно,— сказал Альбатрос.— Значит, будем клеить. Ты только не рви, не надо. Приклей,— сказал он вошедшему младшему брату,— чтоб не болталось. Некрасиво. Ну, пошли дальше.

Прошли во вторую, маленькую комнату.

— Здесь детская,— сказал Альбатрос,— понятно.— Он вытянул руки и достал потолок. Усмехнулся.— Есть, значит, тара для жилья. Ничего,— похлопал по плечу.— Я такую только к тридцати годам имел.

Насвистывая, вошел Трубач. Босой, в одних джинсах. На шее мотоциклетные очки. На голове — косынка, в руках — дрель.

— Откуда начнем?

— Начинай здесь,— сказал хозяин,— здесь только карнизы. Пока циклевщик придет, надо закончить, фронт работ будет.

— Сколько — двести двадцать?

— Они.

— Так я побежал?

— Давай.

Трубач снова засвистал и начал разматывать шнур.

Хозяин с Альбатросом прошли в ванную. Альбатрос открыл кран.

— Течет. Что у нас здесь? — он взял план. — Плитку ты тоже хочешь?

— Тоже.

— За три дня не успеешь.

— Успею.

— Ладно,— сказал Альбатрос.— Вроде все. Ну, даешь ты!

Они вышли из ванной. Толкнули дверь в туалет. Альбатрос проверил воду.

— Вроде все нормально.

Подошел рыжий Петр, кивнул головой в сторону маленькой комнаты.

— Люди уже гуляют, а мы прохлаждаемся.

— Займись ванной,— сказал Альбатрос.

— С крана начинать?

— Можно с крана.

— Здесь вроде все,— повторил Альбатрос.

— Нет, не все... Антресоли... Сменить унитаз.

Альбатрос еще раз спустил воду. Подумал.

— А зачем? — спросил он.

— Не нравится мне этот.

Альбатрос усмехнулся.

— Не думал, что ты такой зануда. Нормальное сооружение. Не за письменным столом... У меня стоит — не ржавеет... в голову не приходило...

— Ну, ты счастлив? — спросил Петр.

Альбатрос обернулся к нему, похлопал по спине.

— Не надо так, не надо кидаться. Здесь все свои.

Петр смутился.

— Вы меня не поняли.

— Ладно,— сказал Альбатрос,— ладно, будем знакомы. Начнем, значит.

Два брата Никитиных клеили обои в большой комнате.

Младший энергично и споро бил кистью, шептал брату.

— Точней клей, чтоб рисунок к рисунку, чтоб красиво было, нарядно.

Средний брат поморщился:

— Ты не так эмоционально, мешаешь.

Мебельный магазин. Никитин стоит в стороне. Ждет.

Подходит продавец, молодой приглаженный парень. Они отходят в сторону.

— Вот квитанция,— говорит продавец.

Никитин тянет руку, но продавец отводит квитанцию. Смотрит на Никитина.

— А... — говорит Никитин и достает конверт.

— Сколько? — спрашивает продавец.

— Как договорились.

— В конверте?.. — веселеет продавец.

— Привыкай. Проверь...

— Ладно, вижу с кем имею дело,— он прячет конверт, улыбается.— Не пожалеешь, выставочный гарнитур, лучше не достанешь.

— Спасибо. Будь здоров.

— Тебе спасибо. Будь здоров. Если, что надо... Привет Борису!

И они пожимают друг другу руки.

Дверь квартиры снята с петель и стоит у стены. В проем двери видно, как в глубине кухни Трубач возится со своей дрелью. Его мотоциклетные очки запорошены известковой пылью. За окном, на балконе — младший брат Никитина налаживает какую-то конструкцию из веревок и палок.

Рыжий Петр выходит из ванной, идет мимо циклевщика, который уже заканчивает коридор, перешагивает через кучу стружек, проходит на кухню. Циклевщик бурчит ему вслед:

— Инженеры, расходились, работники.

На кухне Петр берет бумагу, карандаш, долго что-то вычеркивает.

— Ванная... все.

Трубач разминал гипс. Кивнул молча.

Петр еще раз заглянул в список работ.

— Псих... Неужели мебель достанет?

Трубач не ответил. Засвистел.

В дверях появилась фигура.

— Здорово, ребята! Кто — хозяин?

Петр сказал:

— Все хозяева, здорово.

— Значит, соседи,— сказал вошедший и протянул руку.— Егоров.

Он улыбнулся

— Если что надо... какой инструмент... пожалуйста!

— Ясно,— сказал Петр.— Спасибо. Если вам что нужно, приходите.

— Вот решил поковыряться в воскресенье, замок врезать, по мелочам,— сказал словоохотливый сосед.— Думал один, никого не видно, а тут целая компания.

Трубач звенел своей дрелью, а Петр смотрел на соседа Егорова, но ничего не говорил. Егоров помялся, видимо, ему не хотелось уходить, он увидел список работ, кивнул:

— По плану работаете?.. Ручки какие? — он нагнулся над дверными ручками.— Хороши! Сами точили?

— Сами,— ответил наконец Петр.

— Хороши! И мне б не мешало. По рублю?

— А по три не хочешь? — Петр взял бумажный мешок и вышел.

— Пойду и я поковыряюсь,— сказал сосед.

Петр набил бумажный мешок стружкой, встряхнув, стал утрамбовывать.

Циклевщик угрюмо посмотрел на него. Засопел, но ничего не сказал. Потом, крякнув, встал.

— Покурить надо. Пошла она... без перерыва. Покурим?

— Не курю,— сказал Петр.

— Что, нельзя? — спросил мастер язвительно.

— Кури,— сказал Петр, взвалил мешок и вышел.

— Деловые все,— высказался мастер.

Он прошел на кухню, посмотрел на работающего Трубача.

— Вручную труднее было б...

— Это верно,— согласился Трубач, прилаживая дрель.

Мастеру хотелось покурить, хотелось поговорить, пообщаться.

— Инженер, что ли?

Трубач подумал, прикинул.

— Возможно.

— А сам-то кем работаешь?

Трубач опять подумал.

— Кем приходится,— и завизжал дрелью.

— Брось ее... Отдохни, не убежит.

Мастер махнул рукой и вышел.

В большой комнате средний брат Никитина натирал полы.

— Работаешь? — спросил мастер заинтересованно.

— Точно,— улыбнулся Никитин.

Мастер покурил, попыхтел, но больше ничего не придумал. Прошел дальше.

В маленькой комнате Альбатрос прилаживал розетки. Здесь мастер тоже покивал головой, тоже посоветовал:

— Эти, конечно, получше будут, современные.

— О чем ты говоришь,— согласился Альбатрос так же задушевно.

— Лучше, лучше... — обрадовался мастер человеку.

Больше разговора не получилось. Мастер чертыхнулся, загасил окурок и взялся за работу.

— Инженеры,— шептал он,— инженеры, все давай — скорей...

Снова появился сосед.

— Слушай,— сказал он Трубачу.

Трубач выключил дрель и повернулся.

— Слушай, чего я буду один мыкаться? У вас компания, я — к вам.

— Давай, — согласился Трубач.

— Меня Колей зовут. Что делать-то?

— Займись дверью. Петли криво.

— Петли? — Коля осмотрел их,— так это ж полдня работы...

— Ну,— сказал Трубач, включил дрель и отвернулся.

— Идиотство какое!—сказал Коля вслух.— Идиотство. Воскресенье потратить на какую-то дверь, это ж надо придумать,— но сам уже достал отвертки, подтащил дверь.— Саша, помоги, — попросил он Трубача.

Трубач выключил дрель, опустил очки.

— Я не Саша,— сказал Трубач.— Витя меня зовут.

— Все равно помоги. Я один не справлюсь.

Они повесили дверь на петли, прикинули.

— Так,— сказал Коля, загораясь,— наработали, работнички. Ну, мы ее сейчас.

Они снова сняли дверь. Коля уже успокоился, уже вошел в работу, уже запел, фальшивя: «С чего начинается Родина...»

Трубач при этом вздрогнул и беспомощно оглянулся.

Коля не понял его взгляда, сказал:

— Я, пожалуй, тоже рубашку сниму, удобнее будет.

— А-а...

— «С чего начинается Родина...»

По очереди мыли руки. По очереди передавали полотенце.

В коридоре веселый Коля сказал мастеру:

— Давай, отец, давай! Закругляйся!

— Ты не погоняй, не погоняй,— наконец взорвался мастер,— погоняло нашелся. «Давай!» Одна давала, а потом устала. У тебя — свое дело, у меня — свое.

— Горячий ты, отец,— удивился Коля.— Вроде к пенсии, а еще бушуешь.

Сидели на кухне, вдоль стены, подложив

мешки, опустив плечи и руки. Устали. Молчали. Сидели и ждали.

Перед ними на полу был «накрыт стол» — белая салфетка, на ней — огурцы, помидоры, брынза, арбуз, хлеб, соль, колбаса, бутылки пива и водка. Стаканы и кружки. Ждали мастера.

Мастер закончил, закурил, прошелся, разглядывая свою работу, заглянул на кухню.

Вдруг все понял, засуетился. Бросил окурок. Поднял. Вытер пол.

— Что же не предупредили?

— А ты что, сам маленький?— сказал Петр,— первый день на свете живешь? Давай, сколько ждать...

— Я же не думал,— заторопился мастер,— что такая душевная, интеллигентная, значит, компания будет.

— Вот полотенце,— сказал младший брат.

Сели. Разлили водку. Мастер вдруг вскочил.

— Да,— спохватился он,— я не представился. Семен Васильевич. Мастер. Войну, значит, воевал, как по возрасту,— и он протянул руку Альбатросу, первому по старшинству.

— Иван Васильевич,— сказал Альбатрос.

И он каждому пожал руку, и каждый поднимался и тоже называл себя.

— За компанию,— сказал мастер.— Очень приятно познакомиться. Кто хозяин-то?

— Здесь все,— сказал Трубач.

— Ну да, ну да, понимаю.

— Будем здоровы,— сказал Альбатрос,— за знакомство. Выпили.

— Я, вообще-то, воронежский,— вдруг без всякой подготовки начал рассказывать свою биографию мастер, и никто не удивился,— дважды ранен, вот... — и он задрал штанину и показал шрам,— ну, и в другом месте, показывать не буду. Контузия, конечно, сапером я был. Сейчас — семья. Квартира, все, как полагается. Сын старший — в армии, а с другим... — и он вздохнул и закачал головой,— беда, беда, беда с другим...

И все покивали серьезно, понимая и разделяя его заботы.

Потом сидели у стены, курили, молчали, отдыхали, наслаждались покоем.

— Трубач,— позвал Альбатрос.

— Можно,— сказал Трубач.

— Как ты его назвал? — заинтересовался мастер.

Трубач достал трубу, и у соседа Коли и у мастера округлились глаза.

— А зачем? — сказал мастер, и не донес руку с «беломором».

Трубач вставил мундштук. Улыбнулся. Поднес трубу. Заиграл.

И заулыбались друзья Трубача. И засмеялись неожиданно и счастливо новые знакомые.

Мастер вскочил и стал обнимать Трубача, и хлопать его по спине и гладить...

— Ну,— говорил он,— я же сразу вижу! Ну... Приходи ко мне, приходи ко мне. Все! Все! В следующее воскресенье. Я жду,— и он стал серьезным и строгим,— я жду!

И опять счастливо улыбался, и нежно смотрел на Трубача и гладил его.

А Трубач играл. Играл.

Среди новых пустых домов нового квартала пробирается одинокая машина-фургон: «Мебель».

В кабине, рядом с шофером сидит Никитин.

— Направо,— говорит он.— Теперь прямо. Направо.

Машина поворачивает, и видны ребята, стоящие у подъезда. Шофер смотрит на них, вдруг улыбается.

— Твои?

— Наши.

Шофер удовлетворенно кивает.

— Хорошее дело.

— Хорошее.

Он стоит перед родильным домом.

— Я купил холодильник! — кричит он, но ветер относит его слова.

— Не слышу! — кричит она.

— Я достал холодильник!

И опять она не слышит.

— Не слышу. Я люблю тебя!

Но он не слышит.

— Я люблю тебя! — кричит он.— Я люблю тебя! Поцелуй дочку.

И она услышала. И засияла от счастья.

Вот уже готова квартира, готово гнездо. Уже столы ставят для праздника. Уже женщины на кухне «парят и жарят».

Хозяин стоит перед письменным столом в маленькой комнате. Выложил две сберегательные книжки. Выложил деньги. Еще раз просмотрел список. Порвал книжки. Порвал список. Деньги, совсем немного, разложил на две части.

Вошла мать с белой рубашкой в руках.

— Одевайся, сынок,— посмотрела на деньги.— Уложился?

— Ничего,— говорит он,— руки есть — заработаем,— протянул часть денег.— Юру пошли за вином, вдруг не хватит. Ничего.

Он одевает белую рубашку, мать подает ему галстук.

— Вот цветы,— говорит ему мать,— вот коробка конфет для няни, вот — для врача.

Потом он торопливо бреется.

Потом мать говорит:

— Иди, поешь.

Он отмахивается.

— Не хочу, потом.

— Тебе вечером принимать людей, пить со всеми, поешь.

Дети садятся за стол. Она наливает им по рюмке. Наливает немножко себе.

— За вас, дети мои, за ваши золотые руки, ваша мать пьет за вас!

Ее дети, ее сыновья, встали разом.

— За тебя, мама!

Ему передают ребенка. Его ребенка.

Он берет его. Он ничего не слышит. Он ничего не видит. Стоит какой-то звон, и все вокруг, кроме его ребенка, словно расплылось, и так он идет долго, долго, по бесконечному коридору, как будто всю оставшуюся жизнь несет свое дорогое, любимое.

Ребенок. Его напряженные отцовские руки. Капли пота на подбородке. И так он идет...

И уже гуляли. И вся квартира была заполнена гостями. И по всем комнатам бегали дети.

Весь коридор был завален подарками и одеждой гостей. Играла музыка.

— Сердце, тебе не хочется покоя... — звучал неподражаемый голос Леонида Утесова.

Женщины осматривали квартиру, ахали.

— Хозяин, хозяин.

— За три дня, вот это муж!

— Любовь, любовь!..

Позвонили. Пришел Старый Почтальон, дядя Вася со своей женой.

— Здравствуй, Сережа! Здравствуй, мальчик! Поздравляю! — расцеловались.

Хозяин раздел их. Появились молодая мама. Опять — поцелуи, поздравления.

Старый Почтальон осмотрел стены. Засмеялся.

— Жив еще народ. Не разучился.

Снова позвонили. Семья Альбатроса пришла. Сам — в шляпе, галстук развевается из-под плаща, сигара дымит, за спиной жена и четверо детей. Дети сразу весело стали за все хвататься. Сам зашумел.

— Готова упаковка? Есть уют?

— Ну, Альбатрос!.. Где сигару достал?

— Да в киоске, а чего — дым есть и празднично...

— Гаси сигару, Ваня, гаси,— сказала жена.— Здесь дети.

— Понимаю,— сказал Альбатрос.— Я ж чтоб всем радость была!

Пошли смотреть ребенка.

Возле детской кроватки собрались младшие дети, с видом причастности разглядывали ребенка, который был меньше их.

— А какие у него ножки, ма-а-аленькие.

— А какие ручки, ма-а-аленькие,— показывали на пальцах и смеялись с чувством превосходства.

Альбатрос наклонился над ними всеми, погладил всех детей, улыбнулся удовлетворенно, поцеловал сияющую мать.

— Молодец, девочка. Умница. Так и надо. И не останавливайся, ты красивая.

Потрепал по щеке отца.

— Ну, отец, пойдем поговорим.

Он взял в коридоре что-то, похожее на картину, завернутую в газеты. Они никак не могли уединиться — всюду были люди, потому вышли на лестничную площадку. Альбатрос развернул. Показал. Глаза его сияли.

— Здорово,— сказал он.— Здорово?..

Никитин растерянно улыбался.

— Здорово,— радовался сам Альбатрос и толкал в плечо,— здорово?.. Здорово?..

— Здорово,— медленно повторил Никитин,— да...

Это была большая фотография, наклеенная на картон. На ней — корабль и его экипаж. Строем. У флага. Крепкие. Красивые. Молодые. Мужественные Моряки.

— Да,— еще раз повторил Никитин.

— Эх, Сережа.

Потом Альбатрос закурил, и они стояли и рассматривали фотографию. Молчали.

— А я бы сейчас не дошел,— сказал вдруг Альбатрос.— Вспомню, холодно, один снег, куда там...

Никитин посмотрел на него и сказал медленно:

— Дошел бы. А дети...

И Альбатрос тряхнул головой. Согласился тихо:

— Дети, да. Дошел бы.

И обнял своего друга.

Праздник был в разгаре. Сидели за столом. Говорили друг другу приятные вещи. Ухаживали. Смеялись.

Сосед Коля что-то объяснял младшему Никитину.

— Я как сосед говорю,— доносился его голос,— мотоцикл всегда ваш...

Старый Почтальон, дядя Вася, надев очки, рассматривал керамику на стене.

— Красивая,— сказал он.

— Нравится? — хозяин снял ее со стены.—Дядя Вася, пусть она будет на память о том, как вас любят в этом доме.

— Да что ты, Сережа, — засмущался гость,— это же дорогая вещь.

— Дядя Вася, а что у меня есть дороже вас?

— Это верно, но, понимаешь...

Мать, которая все видела, вмешалась:

— Василий Петрович, возьмите, сделайте ему приятное!

— Ну, спасибо, Сережа,— сказал Старый Почтальон,— я ее у себя над кроватью повешу.

— Там будет в самый раз,— немного подумав, серьезно согласился Никитин.

Старая женщина Зинаида Прохоровна, с чистыми светлыми глазами, которые не уставали радоваться всему, что они видели, рассказывала:

— Вернулись, а там ни кола, ни двора... все сожжено, все разбито, жить негде. Этих — убили, тех — угнали. Мужчины — на фронте, горе! Жить не хочется, так бы легла и умерла. Заплакала бы, да дети не дают, есть просят. Куда от них денешься, вот скрутили себя, собрались, осень скоро, а там зима... Сначала землянки вырыли, баню сделали, клуб, солдаты стали возвращаться, вот так и тянули, и вот они, дети... Двое — высшее образование получили, один — учится, четверо внуков, уважают... ценят, я своей соседке говорю: «Ты чего все на сына жалуешься? Ты мать, ты и тяни. Вытаскивай. Ничего, что ему уже восемнадцать. Мать — она до конца сильной должна быть».—и засмеялась: — Верно я говорю?!

— Верно, верно,— закивали все.

К Никитину подошла старшая дочь Трубача, Наташа, девочка лет пяти, заглянула своими огромными глазами:

— Дядя Сережа, мне глушу, пожалуйста.

— Глушу?

Ребенок обиженно посмотрел прямо в глаза.

— Г-р-рушу, — сказала она старательно и прибавила быстро,— пожалуйста.

— Держи, г-р-рушу.

— Спасибо.

Ребенок обиженно мигнул глазами и убежал.

Мать, которая все видела, сказала сыну:

— Сережа, пойди выпей с Зинаидой Прохоровной. Она столько готовила, помогала, так устала, хочет уходить.

Сын молча кивнул, обошел стол, подсел к Зинаиде Прохоровне:

— Зинаида Прохоровна! Я хочу выпить за вас. За вашего Женю, Юру, жалко, что их сегодня нет. Вы знаете, как вся наша семья любит вас и уважает. Наш дом — ваш дом... Спасибо вам большое за помощь. Без вас бы не справились.

Усталая женщина оживилась, расцвела, в глазах ее показались слезы.

— Сережа,— сказала она по-матерински и вытерла слезу,— у вас радость, а нам — полное счастье. Живите хорошо, дружно: у тебя жена, дом, семья. Теперь ты отец,— и она потрепала его по щеке, — отец, — и покивала головой, — все болячки в кулак зажми, Сережа. У тебя — дитя.

— Я понимаю,— покивал головой хозяин,— я понимаю...

Дети хвастались друг перед другом родителями.

— Пап, пап, дай подержать орден,— дергал средний сын Альбатроса.

Отец дал. Мальчик показывал другим.

— Во, какой!

— Дай потрогать,— попросил другой мальчишка.

Старшие смотрели на них, улыбались, переглядывались.

— Ну хватит,— сказал Альбатрос и отобрал,— сам заслужи!

— Как? — уставились на него дети.

— А так... — сказал Альбатрос спокойно. Он поднялся.— Мы выпили за маму, за отца, за ребенка, за родных, за женщин, за счастье в этом доме, за все. Теперь я хочу выпить за своего друга. За тебя, Сережа! За то, что ты не боишься жизни, ты смотришь ей в глаза! Не отводишь! — он помолчал и еще раз добавил: — Не отводишь! Так и надо! Служба. Все время, сколько я тебя знаю, ты не изменился, ты не разочаровался, ты не стал ныть. Я уважаю тебя! За тебя!

— За тебя, Альбатрос! За нас! Морская гвардия не тонет!

— Дети,— сказал Альбатрос,— идите сюда. Вот видите этого дядю? Запомните его, запомните его фамилию — Никитин. Вы у него в долгу. Он спас вашего отца.

— Уже выпил,— сказала его жена.

— Я у своего друга,— Альбатрос попытался улыбнуться,— у него сегодня праздник. У меня сегодня праздник. У нас двойной праздник.

— Начинается. Ты же обещал. Не наливай ему больше, Сережа, пожалуйста.

Альбатрос попытался улыбнуться, у него потемнели глаза. Попытался пошутить.

— Да, не будем огорчать женщин.

Встал из-за стола.

— Пойду, покурю.

Мать, которая все видела, сказала:

— Давайте пить чай.

Все поддержали, зашумели:

— Чай, чай!

— Есть вкусный торт!

— Давайте пить чай.

Накрывали стол для чая. И пока женщины одно убирали, другое — ставили, мужчины включили телевизор.

Передавали концерт. Послушали, посмотрели. А по другой программе — хоккейный матч.

Младший брат одевался в коридоре.

— Ты куда? — спросил старший.

— Домой,— брат не смотрел ему в глаза.

— Как домой? Подожди.

Мимо них прошла Люда.

— Что? — спросил младший.

— Что с тобой?

— Ничего,— младший усмехнулся и посмотрел на брата.— Ну, ты счастлив?

Брат вздрогнул и напрягся, но еще улыбался.

— Я доволен.

— Я вижу, что доволен. Зачем тебе все это? Зачем? Это — ты?

Старший брат замер. Он сразу постарел. Лицо его потемнело. Он молчал.

— Я не понимаю, ты любил другую. Помнишь? Ты умирал, и я вынес тебя.

— Я люблю ..—глухо сказал старший брат.

— Я не верю!

Появилась Люда, поняла, что некстати, хотела уйти, но муж остановил ее.

— Люда, останься!

Младший брат повернулся к ней:

— Ты знаешь?

— Да,— ответила ему жена брата,— я все знаю.

— Я не понимаю,— сказал младший брат упрямо.

— Ты не понимаешь своего брата? — тихо спросил старший брат, и голос его дрогнул.

— Нет,— сказал младший.

И старший опустил голову. Жена встала рядом с мужем и сказала младшему брату:

— Ты знаешь, что он любил, что он вышел из снегов, что он умер у тебя на руках... Но ты не знаешь... Ты еще не знаешь, что жить — большее мужество, чем умереть...

У ее мужа что-то вздохнуло, всхрипнуло в груди, и он отвернулся, чтобы скрыть слезы.

Жена обняла его:

— Я с тобой, всегда, всегда...

Она повернулась к младшему брату:

— Этот ребенок от любви. Матери всегда знают...

У нее на глазах блеснули слезы.

— Извини, Люда, — сказал младший. — Прости меня.

Она улыбнулась сквозь слезы, обняла его.

— Что ты,— сказала она,— ты хороший мальчик, я не могу на тебя сердиться.— Она обернулась к мужу.— И ты прости своего брата.

Они обнялись втроем, улыбаясь друг другу сквозь слезы.

Потом жена сказала:

— Сережа, тебя ждут, тебя там ждут.

Он вытер слезы. Он подошел к двери, за ней играла музыка и слышно было, как танцуют и хлопают в такт ладонями. Он открыл дверь и вошел, улыбающийся, веселый, счастливый гостеприимный хозяин.

Танцевала мать и Зинаида Прохоровна, и он присоединился к ним. И женщины улыбались ему своими старыми, мудрыми материнскими глазами.

И они танцевали, танцевали.

И потом мать, которая все видела, сказала:

— Ох, устала, Трубач. Спели бы песню, молодежь!

Трубач взял гитару, и вся «молодежь» сбилась вокруг него.

— Нашу? — сказал Трубач и тронул струны.

И все, которые стояли вокруг него, выпрямились.

— Неистов и упрям,— запел Трубач.

— Гори, огонь, гори,— подхватили разом все.

Пришел Альбатрос и встал рядом с ними и обнял их за плечи и тоже стал подпевать.

Пришла Люда, жена Никитина, улыбнулась.

— Я тоже хочу,— и встала рядом с мужем.

Пришел младший брат и встал рядом.

— На смену декабрям приходят январи...

Запел и Сергей Никитин, хозяин, молодой отец.

Матери, пожилые женщины, смотрели на них с тихой гордостью. И улыбались.

Как поют их взрослые, тридцатилетние дети. Как поют они дружно и складно. Как стоят они рядом плечо к плечу. Как стоят рядом с ними их жены, как стоят около них, гордясь ими, их малые дети.

— Неистов и упрям, гори, огонь, гори...

Расходились. Было поздно. Долго ждали автобуса. Дети засыпали на руках у мужчин.

Прошла электричка. Девочка Наташа считала вагоны:

— Раз, два, три, пять, восемь, девять.

Показался автобус, пустой, с погашенными огнями.

Никитин остановил:

— В парк,— сказал шофер.

— Слушай, друг,— сказал Никитин,— я из четвертого парка, Никитин моя фамилия, это мои гости, у меня новоселье, вон мой дом, дом три, корпус два, квартира сто пятьдесят...

— В парк,— сказал водитель и тут же спохватился,— садись...

Зажегся свет в салоне автобуса. Раскрылись двери.

— Спасибо, запомни адрес.

— Ладно, гора с горой...

Никитин передал младшую дочку Альбатроса, которая заснула у него на плече.

Прощались тихо, шепотом, чтобы не разбудить детей.

— Спасибо... Спасибо... Спасибо... Спасибо...

Альбатрос сказал:

— Увидеться бы надо, посидеть, поговорить...

— Ну?..

— Можно ехать? — тоже шепотом спросил водитель.

Никитин кивнул, сжал руки над головой.

— До встречи.

И в автобусе тоже поднялись руки.

Двери закрылись. Автобус тронулся. И уехал.

Он пошел к далеким домам, к одиноко светящемуся окну.

Мать заканчивала уборку. Домывала посуду.

— Мама,— сказал он,— зачем вы? А где Люда?

— Люда кормит, ты о ней не беспокойся, у ней хватает забот.

Он кинулся ей помогать.

— Дайте я.

— Не надо, сынок. Ты уже все сделал. Посиди, отдохни. Матери не трудно.

Но он ходил по кухне, что-то подавал, что-то относил, не мог найти себе места.

— По-моему, все было хорошо?

— Да,— сказала мать.

— И гостей было много. И весело.

— Да,— сказала мать.

— Стол хороший получился?

— Да,— сказала мать.

— Много подарков...

— Да,— согласилась мать.

— Нет, по-моему, все хорошо, все нормально.

Он походил по кухне, пнул стул, пнул другой, опрокинул его.

— Успокойся,— сказала мать,— ты все сделал правильно. Это тебе твоя мать говорит.

Он еще раз пнул стул.

Мать подняла его. Сказала, не глядя на на него, тихо, спокойно:

— Возьми себя в руки. Ты не один. У тебя дочь. Ты все сделал правильно.

Он долго стоит над детской кроваткой. Смотрит на свою дочь.

Подошла жена. Прислонилась.

— Она страшненькая... Но она вырастет и будет похожа на тебя.

— Я ее очень люблю.

— Правда? — и она прижалась к нему еще нежнее,— она правда хорошая и будет еще лучше.

Погашены огни. Тихо. Только лунный свет.

Он стоит у окна, прижавшись к стеклу. Когда-то он так же стоял в доме матери, когда-то очень давно.

За окном — пустырь, электромачты, ветер гудит в проводах, стучит проходящий товарный поезд.

Жена становится рядом с ним и смотрит на него и заглядывает ему в глаза.

— Ничего,— говорит он, тяжело и медленно выговаривая слова,— все будет хорошо! Здесь мы посадим деревья, и будет красиво. Прилетят птицы, и лет через десять деревья закроют эту насыпь...

Она прижимается к нему щекой.

«Как я люблю тебя,— говорит она,— какой ты у меня удивительный! Знаешь, мне иногда даже неудобно перед другими, какая я счастливая!..

Они лежат рядом. И ее голова на его плече. Глаза ее закрыты. Она улыбается во сне. Он не спит, глаза его открыты.

Потом он видит эту фотографию, висящую на стене.

Он видит океан, корабль, флаг, строй моряков.

И ему кажется, что они не одни, ему кажется, что рядом со взрослыми стоят их дети, и корабль медленно трогается в тот дальний путь, имя которому — бесконечность.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Кыш и Двапортфеля», 8 ч.
Автор сценария Ю. Алешковский. Режиссер-постановщик Э. Гаврилов. Главный оператор Г. Куприянов. Главный художник Н. Усачев. Композитор Я. Френкель. Звукооператор А. Греч.
В главных ролях: А. Кондратьев, К. Кузнецова, Л. Куравлев, Л. Лужина, В. Заманский, Л. Гладунко, А. Егорин, А. Маркин, Н. Ниточкина, Л. Кожакина, М. Бобров, В. Ржевский, Е. Милейшева, Н. Граббе, В. Носик, С. Мишулин, Н. Парфенов, В. Козинец, Г. Качин.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Жребий», 8 ч.
Авторы сценария А. Марьямов, А. Нилин. Режиссер-постановщик И. Вознесенский. Главный оператор И. Зарафьян. Главный художник О. Кравченя. Композитор Б. Тро-цюк. Звукооператор Д. Боголепов.
В главных ролях: С. Яковлев, И. Кваша, В. Гафт, А. Сныков, Е. Валаева, В. Васильева, О. Голубицкий, Г. Фролов.

«Засекреченный город», 7 ч.
Автор сценария А. Кучаев. Режиссер-постановщик М. Юзовский. Главный оператор В. Гришин. Главный художник А. Таланцев. Композитор В. Дашкевич. Звукооператор Н. Шарый.
В главных ролях: И. Озеров, Т. Логинова, М. Кукушкина, С. Якунин, А. Куприянов, С. Назаров, Э. Микалюнас, М. Юзовский, А. Галиев, В. Коровин, С. Цирульников, И. Нарбекова, О. Шведова.

«Звезда экрана», 9 ч.
Авторы сценария А. Рацер, К. Константинов, В. Гориккер. Режиссер-постановщик В. Гориккер. Главный оператор В. Базылев. Главный художник Б. Комяков. Композитор А. Эшпай. Звукооператор Б. Голев.
В главных ролях: В. Смелкова, В. Васильева, М. Пуговкин, Г. Мнацаканова, Н. Мерзликин, В. Ильичев, А. Лазарев, Ю. Пузырев, Г. Богданова-Чеснокова, С. Крамаров, А. Смирнов.

«Птицы над городом», 8 ч.
Автор сценария С. Фрейлих. при участии С. Никоненко. Режиссер-постановщик С. Никоненко. Главный оператор В. Шумский. Главный художник Б. Дуленков. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор А. Голыженков.
В главных ролях: М. Глузский, С. Никоненко, Л. Федосеева, Р. Куркина, Игорь Меркулов, Ирина Харитон, Сергей Образов, Светлана Орлова, Андрей Вишнев.

Киностудия «Ленфильм»

«В то далекое лето...»
(по мотивам повести Н. Надеждиной), 8 ч.
Автор сценария Е. Мишин. Режиссер-постановщик Н. Лебедев. Главный оператор С. Иванов. Главный художник А. Федотов. Композитор В. Маклаков. Звукооператор А. Волохова.
В главных ролях: Л. Баранова, О. Бондарева, Л. Орлова, В. Магденков, А. Павлычева, И. Ефимов, Л. Гурова, Ю. Гончаров, Н. Годовиков, П. Первушин.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Дед левого крайнего», 7 ч.
Авторы сценария И. Драч, Л. Осыка. Режиссер-постановщик Л. Осыка. Главный оператор В. Квас. Главный художник П. Слабинский. Композитор В. Губа. Звукооператор А. Черноченко.
В главных ролях: Н. Яковченко, В. Сперантова, Б. Брондуков, К. Степанков, А. Лефтий, А. Бышовец, В. Симчич, Ю. Яковченко, В. Шакало.

«Ни пуха, ни пера»
(по мотивам охотничьих рассказов Остапа Вишни), 7 ч.
Авторы сценария Я. Костюковский, М. Слободской, при участии В. Иванова. Режиссер-постановщик В. Иванов. Главный оператор М. Иванов. Главный художник А. Кудря. Композитор В. Гомоляка. Звукооператор Н. Медведев.
В главных ролях: А. Аркадьев, Н. Гринько, Н. Кондратюк, М. Светин, К. Сорокин, И. Голубов, Г. Лойко, Н. Ильина, А. Леньков, В. Ивашова, К. Губенко, В. Алексеенко, В. Дорошенко, А. Вигдоров, В. Грудинин, В. Шакало, Л. Слесаренко, А. Толстых.

«Огонь», 8 ч.
Авторы сценария А. Сацкий, Ю. Лысенко. Режиссер-постановщик Ю. Лысенко. Главный оператор А. Терзиев. Главный художник М. Раковский. Композитор Б. Буевский. Звукооператор Р. Бисноватая.
В главных ролях: Э. Магалашвили, А. Денисов, Л. Виролайнен, С. Яковлев, А. Зайцев, В. Козел, Л. Черная, Г. Овсянников, Л. Сердюк, Г. Болотов, В. Плотников, В. Кобас, В. Степаненко, Д. Костенко, А. Милютин, Г. Михайлов, В. Владимирова, В. Сошальский, В. Молганов, Н. Гудзь.

«Повесть о женщине», 10 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик В. Денисенко. Операторы-постановщики В. Трушковский, В. Шабалин. Главный художник В. Новаков. Композитор А. Билаш. Звукооператор Г. Парахников.
В главных ролях: Н. Наум, Ф. Панасенко, И. Миколайчук, А. Быструшкин, И. Шевчук, Г. Долгозвяга, В. Маляревич, В. Алексеенко.

Киностудия «Молдова-филм»

«Дмитрий Кантемир», 10 ч.
Авторы сценария В. Иовицэ. Режиссеры-постановщики В. Иовицэ, В. Калашников. Главный оператор В. Калашников. Художники В. Ковриг, В. Булат. Композитор С. Лазарев. Звукооператор А. Буруяна.
В главных ролях: М. Волонтир, А. Лазарев, А. Шенгелая, Н. Варлей, Л. Мерзин, Д. Фусу, Г. Лапето, В. Чутак, Д. Дадашев, В. Купча, Э. Виторган, Ж. Ролько.

«Фитиль» № 140
(всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«Важное лицо» («Союзмультфильм»). Автор сценария А. Хайт. Режиссер В. Самсонов. Оператор Б. Котов. Художник-постановщик Н. Ерыкалов. Звукооператор В. Кутузов.
«Ни себе, ни другим» («Центрнаучфильм»). Автор сценария, режиссер и оператор Д. Федоровский. Звукооператор В. Лучанинов.
«Подхалимы» («Мосфильм»). Авторы сценария Г. Дробиз, Г. Данелия. Режиссер-постановщик Г. Данелия. Оператор С. Вронский. Художник-постановщик Б. Чеботарев. Звукооператор И. Любченко.
В ролях: Е. Байков, Н. Парфенов, И. Рыжов, Г. Ялович. Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

«Искусство кино» в 1975 году

В будущем году читатели найдут в нашем журнале статьи и рецензии о наиболее примечательных картинах советского многонационального игрового, документального, научно-популярного, мультипликационного кино;

обзорные статьи, посвященные узловым проблемам, связанным с реализацией Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»;

к тридцатилетию Победы советского народа над фашистской Германией «Искусство кино» готовит к публикации серию статей, исследований, мемуаров, посвященных отображению в советском киноискусстве событий Великой Отечественной войны, роли кинематографа в идейной и духовной мобилизации народа в годы борьбы с фашизмом;

беседы с режиссерами и актерами о их новых работах, творческих планах;

репортажи со съемок наиболее значительных фильмов;

портреты актеров, режиссеров, сценаристов;

мемуары кинематографистов, публикации материалов по истории кино, исследования, посвященные творчеству режиссеров, операторов, актеров, кинодраматургов.

рецензии на новые книги по истории и теории кино, обзоры кинорецензий в журналах и газетах, статьи, посвященные задачам повышения идейного и научного уровня советской кинокритики;

статьи, обзоры, обобщающие творческие поиски кинолюбителей, перспективы развития кинолюбительства в нашей стране;

переписку с читателями, ответы мастеров экрана на вопросы зрителей;

сценарии новых кинофильмов;

за «круглым столом» «ИК» кинематографисты братских стран продолжат обмен творческим опытом и обсуждение актуальных проблем развития социалистического киноискусства;

статьи, посвященные наиболее актуальным проблемам развития кино в социалистических странах, рецензии на новые фильмы наших друзей, портреты выдающихся представителей киноискусства в странах социалистического содружества;

редакция предполагает в течение года вести дискуссию «Год 2000-й: человек, общество, кино». К участию в дискуссии приглашаются известные советские и зарубежные кинематографисты, ученые, писатели, общественные деятели;

обзоры международных кинофестивалей;

статьи о кинематографии на Западе, в странах «третьего мира»;

хронику важнейших новостей из жизни кинематографа у нас и за рубежом.

10 1974

За «круглым столом» «ИК» кинодокументалисты, писатели и критики обсуждают роль и значение экранной публицистики, в деле выполнения задач девятой пятилетки;

статья А. Караганова исследует проблемы современной режиссуры;

рецензии А. Липкова, В. Туровского, А. Медведева и А. Волкова анализируют фильмы «Чудаки», «Птицы над городом», «Счастья вам, девочки!» и «Остров»;

статья Е. Стиповой посвящена творчеству В. Санаева.

В разделе «Теория и история» опубликована статья Д. Писаревского, — опыт описания несохранившегося фильма братьев Васильевых «Личное дело» (1932), и статья Я. Ярополова о некоторых актуальных проблемах развития научно-популярного кино;

печатаются записки кинодокументалиста А. Кричевского, „30-е годы, годы наших стартов“;

В разделе «За рубежом» — статьи Р. Юренева — «Канн-1974», К. Щербакова — о XXI фестивале короткометражных фильмов в Белграде, и рецензия В. Ревича на мексиканский фильм «Белая роза»

и другие материалы

Индекс 70402